# URMUZ

## SCHIȚE ȘI NUVELE APROAPE... FUTURISTE

Tracus Arte

**URMUZ**

# SCHIȚE ȘI NUVELE... APROAPE FUTURISTE...

Colecția BIBLIOTECA AVANGARDEI este coordonată de Prof. Univ. Dr. Ion Pop
Editor: Dr. Florin Rotaru
© ADAGP pentru ilustrațiile de Jules Perahim

**Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României**
**URMUZ**
**Schițe și nuvele aproape... futuriste** / Urmuz;
îngrijitor ed.: Ion Pop. - Ed. a 2-a, rev. - București:
Biblioteca Bucureștilor, 2012
ISBN 978-606-8337-34-0

I. Pop, Ion (ed.)

821.135.1-32

# URMUZ

# SCHIȚE ȘI NUVELE... APROAPE FUTURISTE...

**Ediție îngrijită, studiu introductiv și note de Ion Pop**
**Cu un cuvânt de încheiere de Domenico Jacono**

**Ilustrații de Jules Perahim**

Biblioteca Bucureștilor
2012

Marcel Lauca
1924

# ÎN ATELIERUL LUI URMUZ

Despre foarte restrânsa operă a lui Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău, 1883-1923) se știa, din relatările primului său editor, Sașa Pană, că a cunoscut numeroase variante, rămase, după moartea sa voluntară din noiembrie 1923, în posesia familiei, a mamei, apoi a surorii sale Eliza Vorvoreanu. Directorul, pe atunci, al revistei de avangardă *Unu*, care urma să publice cele câteva zeci de „pagini bizare" în 1930, sub titlul *Urmuz. Opera completă*, dar - într-un alt mic tiraj - și *Algazy & Grummer*, povestea că ar fi văzut o ladă cu manuscrise, în majoritate reluări ale acelorași texte mereu corectate, dar și partituri muzicale proprii (prozatorul era și un mare meloman, nelipsit de la concertele date la Ateneul Român). Le-a ales din grămadă pe cele care păreau a fi definitivate de autor, neglijând însă partiturile, dispărute apoi, din nefericire, împreună cu cea mai mare parte dintre variantele scrierilor în proză. Printre acestea, și un caiet gros, cu reflecții de ordin cultural-filosofic de cel mai mare interes, din care au fost reținute doar două paragrafe, (re) scrise caligrafic de exersatul grefier.

Nu foarte de mult, D. Domenico Jacono, anticar vienez și traducător din literatura română, mi-a semnalat existența în colecțiile Bibliotecii Academiei Române a unui alt set de manuscrise, pe care le descoperise, la rându-i, grație unui articol publicat de regretatul critic și cercetător George Muntean în revista *Manuscriptum*, nr. 3, din 1975. D-sa a și avut amabilitatea de a-mi pune la dispoziție o copie a acestui text ce-mi scăpase la apariție și

care, sub titlul *Per aspera ad astra. Urmuz*, propunea cea dintâi prezentare a unui caiet intitulat insolit *Schițe și nuvele... aproape futuriste.* Despre „caietul roșu", George Muntean spune - trimițând la o discuție avută cu Dinu Pillat, cercetător, atunci, la Academie - că ar fi fost achiziționat de Bibliotecă prin mijlocirea acestuia, de la sora lui Urmuz. El se adăuga copiei manuscrise a schiței *După furtună,* intrată în bibliotecă „prin 1953" și „provenind din arhiva lui Ion Pillat", ce fusese codirector, alături de Arghezi, al revistei *Cugetul românesc*, care a și publicat-o în numărul 6-7, din iulie 1922, după ce tot acolo apăruseră mai devreme (în numerele 2 și 3) *Pâlnia și Stamate* și *Ismaïl și Turnavitu.*

George Muntean, aflat în așteptarea altor manuscrise pe care le știa în posesia unor persoane din București și care ar fi permis realizarea unei ediții critice, se limitase, pentru moment, la compararea variantelor a două dintre schițe, *După furtună* și *Gayk*, din caietul menționat, cu cele tipărite în ediția din 1930, dorind să probeze că aceste pagini erau departe de a fi fost scrise - cum pretinsese sora autorului - doar pentru amuzamentul familiei, de către un diletant înzestrat cu umor și cu spirit ludic. Dimpotrivă, credea pe drept cuvânt comentatorul, manuscrisele vorbesc despre un adevărat laborator de creație, pe care începea să-l cerceteze „cu nădejdea că se va putea proba cu suficiente date faptul că el își elabora scrierile potrivit unor norme estetice convergente, având, prin urmare, conștiința faptului că scrie literatură, și poate chiar una deosebită, și nu pentru a-și distra rudele, prietenii ș.a.m.d.".

De fapt, această conștiință fusese deja evocată de Tudor Arghezi, ce se declară „de două ori nașul său literar" - dându-i pseudonimul Urmuz și tipărindu-i, primul, scrierile. Poetul vorbește, cu harul expresiv pe care i-l cunoaștem, despre preocuparea anxioasă a prozatorului, pentru acuratețea textelor date la tipar: „În vreme ce știa că se culege proza lui în tipografie, a trăit o săptămână atroce.

Se scula în toiul nopții și trimitea o scrisoare foarte urgentă, ca să mai întrebe dacă virgula de după un *că* nu ar fi bine să fie trecută înainte. L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios, neliniștit, timorat sau în transă de speranțe, dacă se găsește sau nu un miez în proza lui, dacă nu cumva e vorba de o eroare; îndemnându-mă când să o public, când să o distrug... A corupt lucrătorii din atelier ca să-i schimbe fraze și cuvinte, pe care a trebuit să le restabilesc, redactările anterioare fiind cu certitudine mai bune."[1]

Această atenție, acordată aproape maniacal cuvântului, e confirmată de pomenita relatare a lui Sașa Pană despre momentul revelator al întâlnirii cu manuscrisele lui Urmuz, în „lădoiul de circa un metru cub", pus la dispoziție de mama scriitorului, Eliza Ionescu-Buzău, pe când pregătea prima editare în volum a „paginilor bizare". Descoperind acolo sute de hârtii, a constatat, totuși, că se afla „în fața doar a cunoscutelor șapte schițe și în plus numai una, inedită, *Fuchsiada*, de cea mai mare întindere". „Dar - adaugă editorul - fiecare din aceste schițe erau corectate și transcrise, și din nou corectate și retranscrise de opt, de zece și unele de mai multe ori. Munca mea de mai multe zile a fost să descopăr versiunea ultimă la care s-a oprit autorul. A fost versiunea pe care am trimis-o tiparului (atunci) și pe care o retrimit azi, după patru decenii". Aceste *Câteva simple precizări,* au apărut ca *Notă asupra ediției,* la retipărirea din 1970[2].

Din nefericire, majoritatea manuscriselor, cu atâtea corecturi, ale lui Urmuz pare pierdută pentru totdeauna, iar ceea ce ne-a rămas - la Biblioteca Academiei și în arhiva Sașa Pană - e destul de puțin. Suficient, totuși, pentru a da o idee despre truda ca și sisifică a

---

[1] Tudor Arghezi, Medalion: Urmuz, în *Bilete de papagal*, I, nr. 16, 19 februarie , 1928, reprodus în ediția Urmuz, *Pagini bizare*, Ed. Minerva, București 1970, p. 113-117.

[2] v. Urmuz, *Pagini bizare*, ediția citată, p. 87.

prozatorului niciodată mulțumit de forma „ultimă" a redactărilor sale și simțind nevoia de a-și relua lucrul pe acest mic, dar agitat, șantier. Posteritatea se poate totuși felicita că se află în posesia cel puțin a unei culegeri închegate a ansamblului celor opt „nuvele și schițe", așezate în sumar într-o ordine propusă de autor, în perspectiva evidentă a publicării lor. Căci, dacă pe prima pagină a acestui caiet cu linii apare scris *Opera lui Urmuz*, de o altă mână, care a și numerotat foile cu litere romane, însă după 1930 (căci nu socotește și foaia care lipsea, pe care am regăsit-o abia acum în arhiva Sașa Pană), pe următoarea, deasupra celei dintâi proze din sumar, *După furtună,* apare titlul general *Nuvele și schițe aproape... futuriste.* Acesta urma, desigur, să fie și titlul posibilei cărți, care are și un sumar cu titlurile numerotate, într-o primă instanță, după cum urmează; 1) *După furtună;* 2) *Ismaïl și Turnavitu;* 3) *Gayk;* 4) *Pâlnia și Stamate;* 5) *Algazy & Grummer;* 6) *Plecarea în străinătate;* 7) *Cotadi și Dragomir;* 8) *Fuchsiada.* Două săgeți, marcate cu aceeași cerneală, modifică poziția prozelor *Cotadi și Dragomir,* urcată pe locul 4, și a celei intitulate *Algazy & Grummer*, care trece pe locul 7. Tot sub titlul generic din „caietul roșu" apare transcrisă *Fuchsiada*, în varianta manuscrisă conservată în arhiva Sașa Pană - și e încă o probă a intenției scriitorului de a păstra acest titlu pentru toată producția sa de prozator. E adevărat că, în scrisoarea trimisă lui Tudor Arghezi, care însoțea, la data de 30 mai 1922, manuscrisul îndreptat către revista *Cugetul românesc*, care-i publicase deja cele două proze menționate, Urmuz îi cerea poetului să pună deasupra textului sintagma *Pagini bizare* - și de aceea ea va fi fost preluată de Sașa Pană pentru ediția sa. O altă solicitare în acest sens nu s-a mai făcut, iar când va publica, abia peste șase ani, *Algazy & Grummer* în *Bilete de papagal*, acest titlu general nu va mai apărea.

În schimb, *Nuvele și schițe aproape... futuriste* rămâne foarte expresiv ca marcă a raportării scriitorului la o mișcare de avangardă

cu programe zgomotos afirmate în epocă și popularizate și în mediile românești, după apariția aproape simultană a traducerii primului manifest al lui F.T. Marinetti în februarie 1909, prin referințele la aceste programe în presa literară de la noi. Și calificativul „futuriste", cu punctele lui de suspensie, și adverbul care-l precede aproximează ironic, relativizând-o, această raportare, care nu e mai puțin un semn că autorul „paginilor bizare" era la curent, în momentul în care își pregătea scrierile pentru tipar, de posibila lor apropiere de mișcarea italiană iconoclast-novatoare; dar ele pot sugera și voința de individualizare pe acest fundal de epocă, cu atât mai mult cu cât începuse să-și compună straniile ficțiuni înainte ca futurismul să fi intrat cu adevărat în scenă, adică prin 1907-1908, după mărturiile surorii sale, Eliza Vorvoreanu. (Că e vorba de o distanțare de programul futurist se poate deduce și prezența atributului *futuristă* într-o variantă a prozei *Algazy & Grummer,* unde *literatura* din sintagma „fiorii literaturii viitorului", care se trezeau - ironic - în stomacul lui Grummer după ce înghițise resturile de poeme, era calificată prin raportare la curentul italian în curs de afirmare...) Comportamentul ludic al scriitorului și înclinația spre farsă, manifestate încă în anii liceului, evocată de un prieten apropiat ca actorul Gheorghe Ciprian, promitea, de altfel, o asemenea producție non-conformistă. A relua titlul (ca și sumarul) propus de Urmuz pentru primul corpus închegat al scrierilor sale mi se pare, așadar, un gest firesc de restituire, cu semnificații îndeajuns de elocvente pentru a-l justifica. Argumentele în acest sens se vor întări pe parcursul paginilor ce urmează.

Despre manuscrisele lui Urmuz nu s-a mai discutat, însă, serios decât abia în 1970, când, paralel cu reeditarea operei - adăugită cu însemnări și documente inedite - de către Sașa Pană, ieșea de sub tipar și foarte serioasa monografie a lui Nicolae Balotă, *Urmuz*

(Editura Dacia, Cluj). Reputatul critic făcea și el trimitere, dar abia în 1997, într-un *Post-scriptum urmuzian* cu care completa ediția a doua a studiului său, la amintitul caiet de la Academie, despre care scrie că „era vădit pregătit în vederea publicării”[3] (dar care nu fusese încă descoperit, fiind disimulat într-un dosar de sub alt nume).

Între timp, George Muntean începuse, cum am văzut, cercetarea, făcând, în continuarea prezentării sale din revista *Manuscriptum*, câteva observații în urma confruntării dintre două variante ale prozelor *După furtună* și *Gayk*, cu ediția lui Sașa Pană din 1930: „Transcriem în cele ce urmează două dintre variantele găsite, semnalând ezitările, refacerile, revenirile și renunțările, diferențele față de versiunea dată de Sașa Pană (notată mereu *S.P.*), care, cu excepția câtorva lecțiuni grăbite și a unor erori de imprimare, pare a pune în circulație o versiune încă mai „lucrată” a textelor acestui straniu autor, ce-și înfrâna fantezia de la o variantă la alta, intelectualizând expresia și abstractizând-o, în sensul mutării accentului de pe reacția superficială, imediată, pe cea morală, filtrată de adâncime etc., unde tragicul fuzionează cu comicul, cu sublimul și ridiculul, generând astfel un nou mod de a înțelege literatura și cele oglindite de ea.”

Manuscrisele din arhiva Sașa Pană, care nu acoperă integralitatea „paginilor bizare” *(Emil Gayk*, *Plecarea în străinătate* - aceasta, în două variante - *Algazy & Grummer, Fuchsiada,* însemnările *Puțină metafizică și astronomie...)* duc cam la aceleași concluzii. Din toate, reiese însă, mai ales, marea dificultate cu care Urmuz își elabora ficțiunile. *Plecarea în străinătate* este una dintre cele mai expresive sub acest raport. Căci, până să fie transcrisă, îngrijit, în al doilea manuscris, prima variantă se prezintă ca un adevărat hățiș grafic,

[3] N. Balotă, *Urmuz*, Ediția a doua, revăzută și adăugită, Ed. Hestia, Timișoara, 1997, p. 165.

aproape fiecare frază fiind „atacată" de tăieturi și adaosuri, corecturi mărunte ori reformulări de frază mai ample - gesturi agitate, probate de eliminarea unor sintagme care sunt apoi imediat repuse la locul lor, a refacerii topicii unor dintre ele, a căutării unor echivalențe, a rescrierii unor pasaje. Dar de astfel de intervenții nu sunt scutite nici unele transcrieri, cum e cea a schiței *După furtună*, din caietul de la Academie, unde forma finală, sau aproape de șlefuire, răzbește cu greu printre tăieturi de cuvinte și propoziții, semne indicând introducerea de adaosuri, săgeți trimițând la reformulări marginale. (Semnificative pentru intenția pregătirii pentru tipar a textelor din caiet și, implicit, pentru grija de autentic scriitor pe care o manifesta Urmuz față de textele sale sunt și câteva indicații privind punerea în pagină a unor paragrafe.) Nu mai puțin aglomerat este spațiul textual în *Fuchsiada*, unde, cu precădere în pasajele unde artistul e pus să execute diverse piese muzicale ori e pedepsit tocmai prin intermediul lor, în finalul catastrofic, scriitorul modifică mereu referințele, cu un soi de frenezie a pasionatului de muzică ce dorește ca aceste cunoștințe să fie exploatate la maximum și cât mai expresiv sub raport estetic. Cât despre opulența „obiectelor" de decor mitologic și gesticulație ritualic-solemnă parodiate, ea sare în ochi la tot pasul.

Urmuz pare a se simți mereu ca și agresat de solemnități, aflat în permanență sub presiunea convențiilor. Atenția sa ironică față de majuscule, de pildă, ca semne ale Autorității, atestată tocmai în înscenările parodice din *Fuchsiada*, dar nu numai aici, e o probă a acestui disconfort provocat de modurile de reprezentare retoric-emfatică a lumii din jur, trăite sau scrise. În alte pagini, îi repugnă „mirosul de prezident" și „mirosul de embleme", în firavă concurență cu, de pildă, cel „aromatic" al lemnului din care e făcut ciocul lui Grummer... În apropiere ca natură a sugestiei se află punerea între ghilimele a unor referințe, livrești și nu numai,

prestigioase, ca să spunem așa, prin definiție, ori pătrunse în uzul comun al unui limbaj ce preia comod formulele gata făcute - *Fuchsiada* e, în chip explicabil (dată fiind aria mitologică a unor asemenea referințe), spațiul unor astfel de marcaje: „insectarul" urmuzian le utilizează ca pe niște ace, fixând clișeul și „vorbele mari": așa sunt „Cele trei grații", „Cele nouă Muze", printre majuscule precum Zeița ori Aezii... În alte locuri, Driade, Nereiede, Tritoni, dar și „Auto-Kosmosul", Fiscul, diversele Comisiuni...

Lectura tuturor variantelor atrage atenția și asupra tendinței lui Urmuz de a multiplica, într-un prim moment, obiectele și asocierile din jurul acțiunilor, altminteri de aspect minor și insignifiant, imaginate de el. Ca și presupusul Creator, forță generatoare a marelui univers, evocat în însemnările de sub titlul *Puțină metafizică și astronomie*, el pare a avea „setea mulțimilor, a încâlcelei și a contradicției", „fără rost și necesitate". „Ademenește", așadar, - ca să folosim un verb al său predilect, cu diverse sinonime - tot felul de lucruri: în *După furtună*, îi pune pe reprezentanții Fiscului să-l chiar „ademenească" pe contribuabilul urcat în copac cu o seamă de promisiuni dintre cele mai aberante sub raport logic - acolo alăturând locurile în parlament cu spălăturile stomacale, sacii cu chirie, untura de pește, aforismele și rumegușul, adică obiecte și cuvinte deopotrivă, lucruri concrete și abstracțiuni aduse la același nivel, al unui instrumentar lingvistic formalizat la extrem. În varianta din „caietul roșu" a acestei schițe, apăreau, șterse apoi dintre momeli, și „rezidiile de tăbăcărie" - și cuvântul *rezidii* e important, fiindcă, în mare măsură, lumea obiectelor și a personajelor lui Urmuz e efectiv una reziduală, de resturi aproape de descompunere, frizând registrul imundului; mirosul „pestilențial" se simte, ca atribut, prin apropiere, și alte date ale ficțiunii îl prelungesc: găinățatul asupra „întregului teren", după ce protagonistul „intră de bunăvoie în lacul mocirlos și infect din

vecinătate”... Amestecul de elemente se vede și în *Plecarea în străinătate,* unde soția e trimisă să cumpere... „vin și o curea de transmisiune”, și nu sunt puține felurile de mâncare ce însoțesc „libațiunile” cu argații, acestea la fel de hazardate, iar încercarea femeii de a-l împăca pe bărbatul nemulțumit e ilustrată de oferta unor... lipii, a unui caiet de desen și a unui smeu. Cât mai multe obiecte, mai ales „resturi” - de la cârpe și arșice la „resturile poeme” - se caută și adună, de asemenea, în *Algazy & Grummer,* de niște personaje care sfârșesc tot la modul rezidual, fiind împinse în cele din urmă la gunoi. Astfel de aglomerări sunt frecvente și ele vor comporta un semnificativ proces de restrângere în multe cazuri. Elementele de recuzită din decorația unor interioare sau care compun cadrul exterior al desfășurării epice atestă această tendință a aglomerării, a saturării cu prezențe care învecinează, ca peste tot, concretul cu abstractul, sub semn ironic-parodic - cum se întâmplă în *Pâlnia și Stamate,* unde, într-o variantă, în „a doua încăpere” a casei se aflau „bogate ghirlande roze, mirt și temenele”, „o casetă de aur închisă cu mai multe chei secrete”, în care „se găsește hatâr și tembelism vechi și veritabil” - elemente ce vor fi eliminate apoi, prin concentrarea și esențializarea frazei. Tot acolo, apariția uimitoarei pâlnii veneriene avea loc într-un cadru de elemente *kitsch,* butaforice, clișee ale imaginarului romantic-antichizant, printre altele: „Alergând la spărtura Canalului ce dă în Nirvana, Stamate fu reținut acolo de farmecul irezistibil al melodiei până ce o Comisiune tehnică a Serviciului hydraulic, însoțită de lucrători, avu tot timpul să spargă unul din pereți și să construiască acolo un lac cu țărmii înverziți, iar pe lac apăru înspre seară, trasă de o grațioasă lebădă albastră, o triremă în formă de cochilie care aducea cu ea, îmbrăcată în flori, o superbă pâlnie ruginită”... Toate acestea vor dispărea la revizuirea manuscrisului... Nu e lipsit de importanță și faptul că, în loc să „ia parte la bucuria comună” scoțând game cromatice din o

„piculină de argint”, soția tunsă și legitimă a lui Stamate e pusă, într-o a doua variantă, să „compună madrigale, semnate prin punere de degete”, într-o postură mai puțin rafinată... Din aceeași proză, tăierea unei secvențe de frază redundantă e salutară: Stamate „asistând seara pe la diferite biserici la slujba religioasă a vecerniei” devine, la rescriere: „să ia seara, prin biserici, instantanee de pe sfinții mai în vârstă”... Același Stamate, căruia i „se păruse că a pus mâna pe cealaltă jumătate a lucrului în sine” - din versiunea tipărită - are, în varianta de la Academie, o părere mult mai greoi aproximată: „i se păru o clipită că percepuse tocmai miezul ce se află ascuns sub coaja sâmburelui, lucrului în sine”... Tot așa, la începutul părții a patra a „romanului”, eșecul amoros al lui Stamate e descris într-o formulare mai amplă și mai banal-explicativă decât în forma finală: „În o bună zi, pâlnia, sex femeiesc capricios, neînțeles și nestatornic, aflând de existența unui Bufty cu avere, încetă subit de a mai iubi pe sentimentalul Stamate”...; de comparat cu mai economicoasa expresie: „Într-una din nopți, Stamate, venind spre a-și face obișnuita-i datorie sentimentală, constată cu uimire și dezamăgire că, din cauze încă nepătrunse, orificiul de ieșire al pâlniei se strâmtase”...

Atât cât ne pot permite manuscrisele existente, observăm că prozatorul, care are, cum am văzut, o adevărată plăcere de a adăuga sau scădea din aceste îngrămădiri lucruri, simte la un moment dat nevoia să-și tempereze această exuberanță a colecționarului de „obiecte găsite”, îngrămădite în depozitul de convenții atrase în discurs în virtutea unui soi de inerție. Și se poate constata, într-adevăr, comparând variantele existente, că și pune în act această nevoie, renunțând la superfluu, reducându-și catalogul rezidual și păstrând doar ceea ce e necesar efectului urmărit. Noi exemple se pot da în continuare. Unul ar fi celebra „masă fără picioare, bazată pe calcule și probabilități” din *Pâlnia și Stamate*, care, în varianta din

„caietul roșu” are „picioarele orizontale”, iar pe ea „cresc semințe” în vecinătatea unui „codicil” - lipsind deocamdată cățelul de usturoi, vasul care conține „esența lucrului în sine”, ca și amintitele „calcule și probabilități”, care sporesc aria de rezonanță a mesajului și care vor fi adăugate odată cu eliminarea altor elemente mai puțin semnificative. În același „roman în patru părți”, decorul amintit al casei lui Stamate va fi și el restrâns, iar reformularea mai concisă a frazei referitoare la măsurarea cu compasul a pereților casei, pentru a nu scădea la întâmplare, e în beneficiul expresivității. Finalul apare de asemenea rescris într-o formă mai concentrată, iar câte un detaliu indică și el atenția sporită față de expresivitate - precum înlocuirea sintagmei *le dădu brânci* în Nirvana (fiului și soției), *cu le făcu vânt cu dispreț* în Nirvana. Ultima frază se dispensează, la rândul ei, de unele excrescențe verbale, pentru a ajunge la mai stricta formă definitivă; în loc de exprimarea perifrastică: „luă direcția spre capătul canalului care comunică cu infinitul și înspre acest canal și astăzi aleargă de secole și va alerga necontenit mișcând manivela cu o stăruință exasperantă, obsedat de ideea fixă de a-i descoperi centrul și de a ajunge odată la miez”, textul publicat sună așa: „luă direcția spre capătul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic”. Un proces de concentrare se poate remarca în mai multe rânduri - de exemplu în portretul personajului Dragomir, cu renunțarea, de asemenea, la datele despre familia acestuia care „paște pe islaz și pe miriște” și cu un final redus; mai puține sunt în versiunea finală și „obligațiunile” nepoatei lui Gayk, înșirate inițial în voia deja amintitei inerții a emiterii de clișee verbale; în schimb, o propoziție adăugită în aceeași proză, care spune că „în ora liberă ce îi mai rămâne (Gayk) se inspiră de la muze cu bocanci” sporește sugestiile întregii construcții. În cazul

descrierii grătarului înșurubat sub bărbia lui Algazy, e de notat, de pildă, modificarea formei din „caietul roșu", „frumos *așezată* pe un grătar de fier" cu „bine *înșurupată* pe un grătar"..., forma *înșurupată* întărind senzația de obiect articulat mecanic și rigid; tot acolo, numitul *grătar,* care provocase câteva asociații cam facile la prima redactare („îi servă ca să pregătească fripturile cu cari cinstește totdeauna pe orice om de bine, iar alteori și pentru a râni cotețul propriilor sale găini"), își simplifică funcțiile în textul tipărit: „îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățirea și la liniștea casei"; din borcanul în care e conservat Ismaïl, unde dispar „soluția de ambrozie și papricașul", iar eliminarea unor asocieri de efect umoristic prea facil este binevenită. Pe o linie similară, înlăturarea unor note de subsol superficial-jucăușe (și în *Emil Gayk* apare una) servește calității estetice a compoziției. Semnificativă, sub raportul nevoii de concentrare, este și renunțarea la finalul, prezentat ca *post scriptum,* la schița *Ismaïl și Turnavitu,* care părea, efectiv, la o lectură atentă, ca superfluă față de linia ferm trasată a concentratei narațiuni. O substituire interesantă apărea și aici, căci *Pantheonul* în care urmau să fie depuse rămășițele pământești ale lui Ismaïl e tăiat în favoarea mai modestului „post de la Radu Vodă". E reprimată încă o dată înclinația scriitorului de a amplifica spațiul „anecdotic" al povestirii, diluând oarecum substanța ansamblului. (Altă dată, se petrece fenomenul invers, ca în cazul prozei *Algazy & Grummer,* căreia îi lipsea *Epilogul:* foarte expresiva încheiere a fost adăugată doar după reluarea variantei din „caietul roșu" în forma pe care o știm din arhiva Sașa Pană și din cea tipărită în *Bilete de papagal.)* E de semnalat, tot ca final modificat, secvența ultimă din *Fuchsiada,* care în manuscrisul din arhiva Sașa Pană, ce pare un fel de copie pe curat a celui din B.A.R., este totuși mai perifrastic și mai „retoric".

Putem fi, așadar, în deplin acord cu observația lui George

Muntean privind „înfrânarea fanteziei de la o variantă la alta" și esențializarea expresiei, observând, însă, că printre multe dintre corecturile lui Urmuz pot fi notate, totuși, și intervenții minore, ce trădează o anume nesiguranță și dificultate a elaborării discursului narativ. Uneori, însă, înlocuirea unui singur cuvânt devine semnificativă pentru atenția creatoare a prozatorului: bunăoară, în *Emil Gayk*, verbul a *scormoni* este înlocuit cu mai agresivul *a ciuguli*, aplicat nepoatei protagonistului, care se regăsește direct sau sinonimic și în alte compuneri. Aceeași frază apare mai concentrată în versiunea finală, Gayk luându-și angajamentul să nu mai ciugulească vreun stat sau vreo persoană particulară: această brutală operație aplicată nepoatei sale era suficient de convingătoare pentru consistența mesajului... „Capacul de pian" înșurubat pe spatele lui Cotadi e, și el, mai expresiv decât cel inițial care era „de ladă", fiindcă intensifică efectul profanator al „urinatului", pe ea, din timpul iernii... În *Plecarea în străinătate,* gama mirosurilor ce emană din „camera de lucru" a „călătorului" - de la cel de prezident, *minge*, *privilegii*, *emblemă* - e redusă la singurul și mai prozaicul miros de... *ciurciuvele,* concentrându-le, de fapt, pe toate, fiindcă sugerează aerul închis de cadrele ferestrei... Dintre corecturile de amănunt, însă elocvente, poate fi reținută și oferta consolatoare „netrebnicei soții", motivată într-o primă variantă „fiindcă ea îl iubise în adevăr cu patimă", și care ajunge la forma ultimă, mai organic legată de întâmplările precedente, accentuând caracterul pur convențional, indiferent în fond, al relației maritale: „pentru a nu se arăta prost crescută"... Aceeași consoartă îl brutalizează pe protagonist, în versiunea tipărită în revista *Punct,* punându-i doar o hilară „piedică" ce-l face să cadă „în bucătăria corăbiei", în timp ce variantele manuscrise intensifică hiperbolic violența reacției: „îl legă atunci cu o frânghie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar până la marginea corăbiei, îl luă și îl

depuse fără nicio formalitate pe uscat". În fața „mării nemărginite", eroul nu mai exclamă, ca într-un manuscris, „Thalassa! Thalassa!", în virtutea unei inerții a clișeului livresc, ci elimină formula clasică, păstrând - și e suficient - numai „marea nemărginită", privită în semn de adio... Exemplele ar putea fi înmulțite.

Nu e, poate, inutil de semnalat, comparând variantele, și o altă „înfrânare", - intervenția prozatorului în sensul atenuării aluziilor cu caracter mai explicit sexual: astfel, „relațiunile sexuale" din *Plecarea în străinătate* sunt schimbate în mai nobile „legături de inimă" cu știuta focă, iar „propunerile rușinoase" făcute de Turnavitu „solicitatorilor" de posturi sunt tăiate încă în manuscris și înlocuite cu doar „promisiunea de corespondență amoroasă". Pudoarea lui Fuchs, cel căruia îi crește o frunză sau o floare în locul mai nepoeticelor organe (frunză consumată, într-un loc, de protagonist în chip de „sărmăluță cu iaurt", tăiată apoi ca să lase loc sintagmei mai neutre, „hrană cotidiană") e și ea grăitoare. Sunt eliminări sau substituiri sugestive, desigur psihanalizabile, care se adaugă suitei de acte - uneori agresive - cu conotație erotică din alte „pagini bizare". Funcționarul de la Înalta Curte de Casație trebuia să aibă, totuși, o anumită ținută, chiar și sub masca pseudonimului... Se poate întâmpla, însă, ca un cuvânt inofensiv să fie înlocuit cu altul, de o ambiguitate surprinzătoare, ca în *Ismaïl și Turnavitu,* unde acesta din urmă, care îi servise primului - într-o variantă - de *șambelan*, apoi de... *salam!*

Toate aceste intervenții ilustrează munca febrilă de rescriere, ca și permanentă, despre care am vorbit, care îmbunătățește, în genere, expresia, dar nu neapărat - cum observase deja Arghezi -, căci eliminarea unor cuvinte nu exclude, adesea, întoarcerea la ele. Oricum, faptul că autorul face mereu și mereu asemenea corecturi atestă, dincolo de ezitările unei firi timorate nu doar în fața cuvântului, o atenție de scriitor autentic care-și cântărește la fiecare

pas ponderile verbale, în drum către o posibilă formă ameliorată; n-o găsește întotdeauna, dar efortul său spune mult despre miza estetică, și nu superficial și ocazional ludică, pe care unii dintre apropiații săi au crezut că i-o pot exclusiv atribui.

*

Până la alcătuirea ediției din 1930 a lui Sașa Pană, alte texte urmuziene apăruseră postum, în mediu avangardist, în revistele *Punct (Emil Gayk,* în nr. 9, din 1925 și, în același an, *Plecarea în străinătate,* în nr. 10, și *Cotadi și Dragomir,* în nr. 11). La rândul ei, revista *Contimporanul* publica *După furtună* (VIII, nr. 84, 1928), după ce aceasta mai fusese tipărită, cum am menționat, în *Cugetul românesc,* încă din 1922. Inedit rămăsese doar „poemul eroico-erotic și muzical în proză", *Fuchsiada*, trecut direct în volumul din 1930. (El va fi republicat, cu o prezentare intitulată *Simple note și rememorări* ce vor apărea în ediția din 1970 în formularea „câteva simple precizări", în revista băcăuană *Ateneu,* III, nr. 11, din noiembrie 1966. I se va adăuga, de data asta în premieră absolută, un alt fragment de proză, cu caracter reflexiv, *Puțină metafizică și astronomie,* oferită de editor, cu un comentariu, revistei *Gazeta literară* în nr. 36, din 1967. Completată cu un paragraf ce lipsea atunci, acest mic text va fi reluat în ediția *Paginilor bizare* de peste trei ani.)

Publicarea acestui volum în 1930 a permis realizarea unei viziuni în fine cuprinzătoare asupra restrânsei dar foarte semnificativei moșteniri literare urmuziene, care sporea cu fabula *Cronicari*, tipărită în numărul special consacrat scriitorului de revista *unu*, la șapte ani de la moartea sa, în noiembrie 1930, notată după comunicarea orală a actorului Grigore Mărculescu, prieten de-al lui Urmuz. Înainte de această dată, prefațând publicarea prozei *Algazy*

*& Grummer* în *Bilete de papagal,* Arghezi scrisese un *Medalion Urmuz,* vorbind despre „individualitatea cu totul în afară de comunul individualităților literare a scriitorului Urmuz" și insinuând că piesa *Omul cu mârțoaga* a lui Gheorghe Ciprian ar aparține autorului „paginilor bizare"... Adăuga că „rămâne timp" pentru exprimarea acelei păreri, dar timpul n-a mai venit, și, de fapt, poetul publica acest text trimis de Urmuz în 30 mai 1922 abia în 1928, adică cu o întârziere de... șase ani! Din păcate, nu-i rămăseseră timp și mijloace nici lui Sașa Pană, care a revenit, cum mărturisește, prea târziu, să reia cercetarea hârtiilor rămase de la Urmuz, când acestea n-au mai putut fi găsite, și nici vocile care l-ar mai fi putut evoca...

Înainte de numărul omagial din *unu*, și de apariția *Operei*, avangardiștii din gruparea „unu" încercaseră să întrețină interesul pentru producțiile urmuziene, arătat sporadic de revistele *Contimporanul* și *Punct*. Sașa Pană a adunat toate aceste texte evocatoare, alăturate într-un mic dosar în ediția din 1970 a *Paginilor bizare*, refăcând astfel nu prea ampla suită de ecouri ale momentului. Nu reține, însă, în acest grupaj un semnificativ articol ceva mai vechi al lui Gheorghe Ciprian, publicat în revista *Contimporanul,* nr. 45, din anul 1925. Sub titlul *Hurmuz* (!), prietenul scriitorului vorbea acolo despre „ideea ridicolului și nimicniciei omului față de necunoscut - precum și ideea nonsensului general al existenței" ca fiind definitorii pentru viziunea scriitorului, adăugând că „Hurmuz e un năzdrăvan care se ia la harță cu natura și creează alături de ea și în pofida legilor sale", opera lui fiind „răspunsul ironic al omului la ironia universală". Printre primele întâmpinări ale scrisului urmuzian se situează mai ales cele ale tinerilor frondeuri ai acelor ani și sunt, fără excepție, elogioase: revelația acestor proze e, desigur, foarte tulburătoare, dar avangarda românească se afla și în căutare de repere simbolice precursoare, de o tradiție care, negată sub majuscula oficializată, era

totuși dorită ca act de necesară legitimare. Din propozițiile patetic-admirative se evidențiază și intuiții și judecăți de valoare pătrunzătoare, exprimate în câteva formule memorabile.

Un prim text remarcabil publica în *unu*, nr. 9, din ianuarie 1929, Stephan Roll, sub titlul *Urmuz*. În stilul abundent imagistic al „uniștilor", autorul *Poemelor în aer liber* avea câteva intuiții importante, disociind literatura lui Urmuz de cea propriu-zis „umoristică", notând caracterul lapidar, de „comprimate stricte", al modului său specific de a crea și plasându-l în familia de spirite a unor Valery Larbaud, Marinetti și a dadaiștilor, de care îl simte îndeosebi apropiat. „Urmuz - scrie el - s-a născut și s-a produs într-o epocă improprie nervurei lui; lăsând în pământ numai rădăcinile cu suc virgin, deși singur descoperise un plan inedit, construise un telescop pentru infern, un reflector pentru oamenii negri și inventase un apocalips al burlescului". Îl considera, astfel, drept „un tip din cea mai autentică fizionomie a unui Jarry român, al unui premergător mai elocvent, al unui răsturnător mai temerar de calcule mondiale". Nu uitase nici referința la Caragiale...

Cuvântul *premergător* fusese, iată, scris, și el va face carieră în mediul nonconformist al avangardei aflate în căutarea unei tradiții proprii, în contrast radical cu cea a ierarhiilor oficiale. În noiembrie 1931, calificativul de *premergător* va fi reluat de și mai tânărul Geo Bogza, care-i închinase până atunci aproape o odă, patetică, sub titlul *Candelă-stea. La mormântul lui Urmuz,* în același număr în care Roll își publicase evocarea. Junelui iconoclast, Urmuz îi apărea drept un adevărat „Dumnezeu al unei lumi mult mai absurde celei [sic!] din care făce(a) parte", care ar fi făcut „din dezechilibru o virtute" și ar fi „plămădit din bezna creierului o lume nouă". *Urmuz premergătorul*, acel al doilea articol al său, apasă tocmai pe notele avangardiste prevestitoare ale „acestui straniu Urmuz", marginal ca și Eminescu și de așezat printre „poeții blestemați". Trimiterile la

Don Quijote, dar mai ales la Chaplin și Buster Keaton, la care șarja și caricatura transmit cu simplitate ceva tragic-omenesc, sunt de reținut din acest text ce ridică tonul evocării la noi cote de patos, acum de sorginte expresionistă. Se conturează astfel figura unui creator „exasperat și tragic", apropiat așadar de propria stare de „exasperare creatoare" ce urma a fi, nu peste multă vreme, mărturisită de poetul revoltat, în aceeași revistă. „Tragedia lui e tragedia fiecăruia dintre noi", numele său - evocat și în titlul mensualului editat în 1928 de Bogza - căpătând o „semnificație de zodie", ca deschizător de drumuri către o „nouă geografie a sensibilității".

O culoare similară au și rândurile scrise tot atunci de Ilarie Voronca, în care vorbește, ca un neoromantic, despre „gestul sublim de renunțare și de izolare a [l] lui Urmuz", care „acoperă trăsnetul de ură, de răzvrătire, de singurătate al celui mai pur dintre poeți" - fără să omită „semnificația de prevestire și de cataclism a scrisului și vieții sale" și faptul că „nu s-a amestecat cu niciuna din trupele consacrate". În fraza ce constituie *Frontispiciul la ediția princeps,* Sașa Pană nu spune, deocamdată, mai mult decât că „grupul «Unu» adună aceste câteva ciudate pagini de revoltă", iar când revine, în pomenitul număr omagial din *unu,* într-o scurtă *Concluziune și morală,* pune accentul pe marginalitatea scriitorului, care „a suportat râsul idiot și bine hrănit, chiar al celor care nu s-au descifrat în firmele și cărțile de vizită scrise cu cerneala simpatică a geniului".

Altitudini superlative sunt atinse și într-o notă, poate a lui Ion Vinea, din revista *Contimporanul* (nr. 96-97-98, din ianuarie 1931), unde se scrie despre „cele câteva fantezii ale genialului român mort necunoscut în 1923" (și despre care se notează că „prietenul său Ciprian ni le recitea adesea în serile neutralității"), reluându-se și esențialul unei alte note, apărute în aceeași revistă în nr. 71, din decembrie 1926: „Foarte puțini știu că grefierul Demetrescu-Buzău

era originalul și tulburătorul Urmuz, autorul lui Ismaïl și Turnavitu, revoluționar discret al literaturii românești și precursor ignorat al mișcării de avangardă, al prozei și poeziei de contrasens, al umorului nou, al liricii liberate de logică și anecdotă din LUMEA ÎNTREAGĂ. (Urmuz - Dada - Suprarealismul) trei cuvinte care stabilesc o punte și descifrează o filiațiune"... Peste patru decenii, părerea lui Eugène Ionesco despre același precursor va suna în termeni foarte asemănători... Iată, așadar, imaginea unui Urmuz recuperat de partea avangardei literare românești, cu câteva argumente îndeajuns de convingătoare...

Ecoul critic propriu-zis avea să urmeze, înregistrat în cele câteva reacții ale cititorilor de profesie. Primul e generosul Perpessicius, care, recenzând ediția Sașa Pană, califică prozele urmuziene drept „schițe fantastice"[4] și apreciază că este vorba despre „unul din cei mai personali creatori de basme noi", de nouă mitologie, ale cărui schițe vor „marca o dată în istoria scrisului nostru contemporan". Dacă face fără prea multă convingere legătura cu grupul de la „unu" în calitate de „precursor", criticul notează, totuși, pertinent „temperamentul prin excelență satiric" al scrisului urmuzian, caracterul ludic, de joc de marionete automate, în „micul teatru de păpuși... care amuză și întristează", îmbinând „grotescul și satiricul" - „în forme fantaste, un profund spirit satiric".

Mai scurtă, recenzia lui C. Șiclovanu, nu propune o analiză propriu-zisă, mărginindu-se să noteze că „În Urmuz se disting, embrionare, toate posibilitățile care au *transformat* fața scrisului contemporan, fără să se pronunțe cu privire la legăturile sale cu

[4] Perpessicius, *Urmuz: schițe fantastice*, în *Cuvântul*, nr. 2151, 1931, reluat în *Mențiuni critice*, IV, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, București, 1938, p. 58-62.

„fronda modernistă", observând doar că „în scrisul nou al lui Tudor Arghezi sau Ion Vinea se găsesc elemente care să ni-l amintească pe Urmuz. Este convulsionarea frazei, șuvoiul precipitat al imaginilor, semnificativ întoarse și răscolite, declanșarea gândului eliptic și, în același timp, de adâncă interiorizare, în sfârșit toată desfrânarea care a dus la *scrisul* de azi, compact și totuși proaspăt. Concluzia sa e, totuși, că „Urmuz nu ne-a lăsat o operă" și că „rămâne o operă și o viață neîncheiate"[5].

„Paginile bizare" nu scapă nici atenției lui G. Călinescu. Lăudând inițiativa publicării lor, criticul consideră, însă, că „nu trebuie să se exagereze crezându-se că Urmuz ar însemna și un nume. Din bucățile publicate emană o inteligență vie și un umor rafinat. Compunerile sunt simple elucubrații premeditate, fără un sens mai înalt"[6]. Când va scrie din nou despre subiect, în *Principii de estetică* (1939), analiza va merge ceva mai departe, iar judecata de valoare va fi mai nuanțată. Urmuz îi apare acum criticului drept „un precursor de tot interesul al dicteului automatic" suprarealist, în care recunoaște „un om de rară cultură, pricepător de muzică bună și chiar compozitor", cu o „finețe evidentă a spiritului". „Simplă bufonerie, dar cu spirit", „parodie a prozei comune", compuneri ce „nu pot depăși limitele unor farse" - sunt formulele ce sintetizează acest punct de vedere, căruia nu-i scapă, totuși, în legătură cu *Pâlnia și Stamate*, faptul că „în această absurditate este remarcabilă demnitatea stilistică, liniștea de mare prozator clasic, din care prin contrast firește iese și comicul".[7]

Printre cei care scriu, pe scurt, despre ediția Sașa Pană se numără și Pompiliu Constantinescu, care găsește că „exercițiile închipuirii

---

[5] v. ș., *Urmuz. Colecția Unu*, în *Excelsior*, I, nr. 2, 12 dec. 1930.
[6] v. *Editarea postumelor lui Urmuz*, în *Capricorn*, nr. 1, decembrie 1930.
[7] G. Călinescu, *Principii de estetică*, E.P.L., București, 1968, p. 28-33.

extravagante" a lui Urmuz „ascund și un sens literar", observând de asemenea că „a încercat o evadare din platitudinea burgheză, prin grotesc și ilogic, în care se străvede și intenția de artă". Cu toate acestea, „aerul de farsă al scrisului lui Urmuz e semnul creației minore și încă haotice a unui începător care n-a posedat și mijloacele depline ale artei spre a-și fixa o personalitate trainică, dincolo de ciudățenii și mistificări voite". Prozatorul ar fi, spune și Pompiliu Constantinescu, un „interesant premergător" pentru „fanteziștii umorului de situații absurde" - și îi numește pe Arghezi, Ion Călugăru și Mircea Damian[8].

Cel mai substanțial text critic despre Urmuz l-a scris, însă, Lucian Boz[9], critic în genere mai sensibil la mutațiile moderne și de ultimă oră ale literaturii. Și de data aceasta el se arată mai profund comprehensiv față de gestul novator al autorului „paginilor bizare", așezându-l în „cohorta acelor chinuiți care se calcinează în căutarea esențialului. Este, după un vers neuitat, unul din pelerinii de pe drumul «slăbitelor fețe», și preocuparea de prindere esențială a personalității, prin mijloace de constructivism absurd, corespunde, cel puțin în intenție, cu străduința lui Mallarmé, de-a evoca în grupe sonore lucrul în sine al obiectelor". Cum se vede, criticul e cel dintâi care acordă un credit substanțial acestor stranii scrieri și surprinde aspecte de profunzime ale viziunii sale subliniat moderne, printre care și „tragicul hilar". Trimiterea la definiția bergsoniană a comicului e pe deplin pertinentă - „râsul slobozit prin mecanicitatea demersului, prin suprapunerea mecanicului asupra viului". Dincolo de umorul disimulat sub mască, interpretul e tentat mai degrabă să vadă tragicul, trimițând la „acele hidoase măști totemice ale genialelor tragedii ioniene". Sugestivă e și apropierea de

[8] *Urmuz. Colecția Editurii Unu*, în *Vremea*, IV, nr. 162, 25 ianuarie 1931.
[9] *Urmuz. Jocul minții cu moartea*, în *Excelsior*, I, nr. 18, din 16 aprilie 1931.

„anotimpul în infern" al lui Rimbaud, amândoi începând „un război... cu gândirea, cu formele și tiparele stabilite de milenii". Observațiile sale se pot încheia, astfel, prin caracterizarea lui Urmuz drept „heraldul unui nou ev".

E de reținut, în suita primelor interpretări, și opinia lui Ion Biberi din volumul de *Études sur la littérature roumaine contemporaine,* publicat la Paris în 1937: referința la Kafka e aici semnificativă - „Urmuz este, ca și Kafka, scriitorul absurdului, al ilogicului, al visului și al delirului" - dar și trimiterea la universul oniric, cu precizarea, necesară, că apropierea se poate face doar față de unele vise, mai puțin abundente în imagini: „Literatura lui Urmuz pare să ilustreze activitatea pură, abstractă, incoerentă și un minim de elemente concrete, care definește unele vise".

Câteva observații interesante face și Tudor Vianu în paginile intitulate *Locuri comune, sinonime și echivocuri,* din volumul *Figuri și forme literare,* E. Casa Școalelor, București, 1946. Raportându-se la „nonsensurile prin echivoc ale lui Dodgson" (Lewis Carroll), criticul crede că „umorul său irezistibil, dar și derutant" provine (și citează din *Pâlnia și Stamate),* din „persiflarea clișeelor limbii" și din faptul că „speculează echivocul" unor cuvinte, obținând astfel un „nou nonsens, asemănător cu acele ale lui Dodgson". Concluzia sa este că: „Cetitorul atent găsește astfel în textele bizarului și nefericitului Urmuz un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii, pe care nu o dată poeți mai de seamă ca el le-au folosit cu un mare succes".

*

Interesul pentru „paginile bizare" nu va reînvia în critica românească decât după „paranteza realist-socialistă", în care orice referință la avangardă este, practic, interzisă ori se face cu violente

respingeri. Anii de relativă liberalizare ideologică - a doua parte a deceniului șase - permit, în fine, reluarea unor lecturi, și Urmuz face parte dintre ele. O dată-reper a acestei reluări este anul 1967, în care apare un important articol - de viitor „dicționar de idei literare" - al lui Adrian Marino (în revista *Iașul literar,* nr. 7-8), iar despre Urmuz scriu primii Matei Călinescu, în ale sale *Eseuri critice* și Ovid S. Crohmălniceanu, în volumul I al sintezei *Literatura română între cele două războaie mondiale.* Cel dintâi face interesante observații privind „comedia literaturii" în viziune urmuziană și remarcă unul dintre procedeele de bază ale scrisului său prin care s-a văzut manifestarea unei „hipertrofice funcții magice [...] aceea de a transforma numitul în real"[10] - adică o interpretare literală a metaforei. (E o idee pe care o va relua mai târziu Nicolae Manolescu, scriind despre „confuzia permanentă și voită care se face la Urmuz între sensul figurat și cel propriu al cuvântului"[11].)

În cele două pagini pe care i le acordă lui Urmuz în amintita lucrare, Crohmălniceanu îi situează ficțiunile „printre primele texte predadaiste din lume", notează răsturnarea căutată a logicii discursive, comicul rezultat din „rostogolirea de mecanism a gândirii reduse la scheme osificate, fără niciun conținut", pe care o parodiază. „Suntem în fața unei comedii tragice a cuvântului", a unei „bufonerii enorme" rezultate din asocierea neașteptată, surprinzătoare a „elementelor vieții celei mai prozaice". Nu e prea mult, dar câteva dintre trăsăturile specifice prozei lui Urmuz sunt numite totuși.

Cel mai decis în afirmarea valorii scrisului urmuzian este, însă, în acel moment Matei Călinescu, care revine asupra lui în studiu introductiv la *Antologia literaturii române de avangardă* alcătuită de

---

[10] Matei Călinescu, *Eseuri critice*, E.P.L., București, 1967, p. 78.
[11] N. Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. III, Ed. Minerva, București, 1983, p. 26.

Sașa Pană, publicată doi ani mai târziu. Criticul nu ezită să-l numească pe Urmuz „un scriitor cu adevărat de avangardă" și „un mare precursor", fiindcă „își va da seama că în scrisul lui se dezvăluie conștiința uni crize profunde a însuși conceptului de literatură, conștiință la care autorul lui *Algazy & Grummer* a ajuns... printre primii, nu numai în România, dar și în întreaga lume". Și adaugă: „poate că Urmuz a scris atât de puțin paralizat tocmai de această conștiință, tragică în esența ei"[12]...

În același an, 1969, a apărut, într-o primă încercare de sinteză asupra fenomenului, *Avangardismul poetic românesc,* în cadrul căreia îi acordam prozatorului un scurt capitol, sub titlul *Un precursor: Urmuz.* Trecând în revistă întâmpinările patetice de care a avut parte în mediile avangardiste, sunt identificate aici rațiunile acestor gesturi de adeziune - afinitățile unor spirite revoltate, marginalizate, în răspăr cu cultura oficială - indicii ale unei voințe de recuperare, similare cu cele din aria altor avangarde europene. E evidențiat și accentul pus de tinerii militanți pe aspectul novator al scrisului urmuzian, deschizător de drumuri, pionier în spațiul național și universal al artei noi. Un rezumat al opiniilor critice precedente pune în lumină remarca cvasigenerală privind parodierea procedeelor prozei tradiționale, cu precădere a clișeelor vorbirii care golesc de sens comunicarea, formalizând la extrem funcționarea mecanismelor limbii căzute pradă automatismelor și inerțiilor. Exemplificări din diverse proze susțin aceste opinii, ca și argumentarea privitoare la construcția personajului urmuzian - cu aspect și caracter de mecanism, de manechin și marionetă, care-l apropie de un Alfred Jarry, sugerând și ceva din neliniștea suprarealistă în fața obiectului în universul nou, mașinist - ca în

[12] Matei Călinescu, *Avangarda literară în România*, studiu introductiv la Sașa Pană, Antologia literaturii române de avangardă, E.P.L., București, 1969, p. 20.

anumite lucrări ale lui Marcel Duchamp ori în pictura „metafizică" a unor Giorgio de Chirico sau René Magritte. În consens cu unele dintre analizele altor comentatori, se subliniază asocierea stării de angoasă cu atmosfera burlesc-parodică a universului urmuzian, spaima de regresiunea în elementar, primejdia alienării și reificării omului, sugerată de caracterul compozit al făpturilor sale, agresivitatea relațiilor dintre ele, golirea de sens a acțiunilor lor, substituirea limbajului prin gestica automată. „Comedia limbajului" interesează de asemenea în aceste glose ce trimit și la analizele lui Matei Călinescu despre interpretarea *ad litteram* a limbajului figurat. Amestecul de burlesc și tragic, hazardul asociativ atrag apropieri de așa-numitul „umor obiectiv" al viitorilor suprarealiști, la care obiectele automate, manechinele vor fi cultivate pentru caracterul ambiguu al sugestiilor de ordinul „minunatului", dar și al „iremediabilei neliniști umane" - după expresia lui Breton. Apropierea de un Arghezi și Ionesco se poate face din nou[13].

Studiul de referință al acestor ani rămâne, desigur, monografia *Urmuz,* publicată de Nicolae Balotă în 1970. Date despre „viața banală și halucinantă" a grefierului de la Înalta Curte de Casație sunt reunite pentru prima oară într-o sinteză coerentă, de natură să explice multe dintre aspectele operei. O operă pe care criticul o recunoaște ca atare, împotriva rezervelor altor glosatori, căci, dincolo de numărul de pagini scrise „o operă literară autentică trebuie să constituie un microcosm având propriile-i legi și finalități"[14]. Or, tocmai această superioară organicitate a viziunii este descifrată cu minuție fină în cele peste o sută cincizeci de pagini ale cărții. Întâi de toate, e luată în discuție caracterologia urmuziană,

---

[13] Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc*, Editura pentru Literatură, București, 1969, p. 37-148.
[14] N. Balotă, *Urmuz*, Ed. Dacia, Cluj, 1970, p. 39.

privită sub titlu parodic: ar fi vorba de niște „caractere esențiale", „portrete-destin", „de fapt, pseudo-caractere", de situat „mai curând în linia literaturii fantastic-ironice romantice, regizată de o estetică a «caracteristicului», decât pe aceea a clasicelor «Caractere»". Sunt „un fel de persoane-mască", artefacte automate, sugerând o „descompunere a umanului", niște „farse ale caracterului uman".[15] Trimiteri la manierism sunt făcute în legătură cu „obsesia zoologică" ce marchează alcătuirea personajelor, „făpturi compozite", oameni-pasăre, la care „nutriția, erotica și violența alcătuiesc... o sferă comună", conturând, adică, o „făptură degradată la funcțiuni elementare, la hrană, sex și voință brutală", coborâtă spre condiția animalică[16]. În aceeași direcție, criticul vorbește despre „omul mecanomorf", cu o viziunea având rădăcini în „mitul omului artificial" - „oameni-mașină, marionete", funcționând după formula bergsoniană a mecanicului placat pe viu. Referința la „manechinul" lui Marcel Duchamp o face și Nicolae Balotă în acest context, în care asociază ludicul din lumea jucăriilor cu „instrumentul agresiv"[17]. Tot de universul personajelor și al spațiului în care se mișcă sunt legate secvențele următoare, dedicate „obiectelor banale și insolite", „îmbrăcămințiI burlești", motivului *homo viator,* și „bolgiilor Erosului", cu analize ce evidențiază deschiderile multiple ale viziunii urmuziene cu rădăcini mitice și în același timp deschisă spre modernitate. Reflecția de factură filosofică, asupra Binelui, Răului, Suferinței (prezentă și în cugetările conservate fragmentar de Sașa Pană) „condiția cadavrului viu", raporturile dintre om și „transcendența vidă", „desacralizarea", prezența miturilor și a ceremoniilor, „drama

[15] Idem, *Op. cit.*, p. 40-45.
[16] *Op. cit.*, p.46-52.
[17] Ibidem, p. 52-59.

familială" au parte de comentarii subtile ce susțin imaginea unui scriitor cu mize problematice mari. Li se adaugă considerații privitoare la „parodia științei și a pedanteriei didactice", „procesul Legii" (cu inevitabile raportări la Kafka)... Una dintre secvențele cele mai incitante ale cărții îl are în vedere pe Urmuz ca *homo ludens,* problematica jocului fiind efectiv esențială pentru modul său de a vedea lumea. Pe urmele comentatorilor precedenți, monograful întreprinde un studiu aprofundat a ceea ce s-a numit „apocalipsa literaturii", „marea comedie a sfârșitului". În viziunea lui Nicolae Balotă, Urmuz este prin excelență un ironic ce recurge la „amestecul de gravitate - pedantă uneori - a tonului și de fantezie burlescă". Dar, cum se notează mai departe, comicul este aici „întemeiat pe incongruențe" și are „un fond agresiv, obscen sau macabru". Însumând asemenea date, criticul scrie că: „Întreaga «critică socială» urmuziană, procesul legii, parodia științei și a pedanteriei didactice, reducerea la absurd a științei, la forme grotești, a tehnicii, a riturilor și ceremoniilor, utilizează comicul ca degradare a valorilor, ca eliberare - prin reducere - a simbolurilor". Notele de absurd ale viziunii apar astfel ca evidente - trimiterile care se fac sunt din nou la Kafka, dar și la Beckett, în sensul reliefării „tragicului degradat", într-o lume în care „tragedia s-a preschimbat în farsă", „absurdul a luat locul tragicului" și „cuvântul despre sfârșit devine sfârșitul Cuvântului", într-o versiune parodică generalizată: „parodie a cuvântării și scriiturii literare, parodie a stilului, a genurilor, a descrierii, a făuririi personajului etc.". Situat într-o serie ilustră de nume ale modernității, alături de Jarry, Morgenstern, Kafka sau Beckett, Urmuz - scrie criticul conchizând - *face* literatură din moartea literaturii"[18].

[18] *Op. cit.*, pp. 59-140, passim.

Cum se poate observa chiar dintr-un succint rezumat, puținele texte urmuziene au parte, prin demersul analitic complex al lui Nicolae Balotă, de o interpretare de anvergură, ce nu lasă totuși impresia de suprainterpretare. Căci toate elementele detectate de hermeneut sunt creditabile ca date efectiv definitorii pentru un univers scriptural care conturează, însă, mai degrabă o efigie de operă sau un sâmbure vizionar în care procesul germinativ abia începuse. Un microcosmos, așadar, în care pot fi descifrate, totuși, câteva semnificative linii structurante ce se integrează organic printre vectorii unei sensibilități moderne neliniștite, ce avea să se exprime curând în scrieri majore ale timpului nostru „apocaliptic".

O referire la Urmuz are și Radu Petrescu în a sa *Meteorologie a lecturii,* Ed. Cartea Românească, 1982, unde spune, spre deosebire de alți comentatori, că „nu poate fi trecut la capitolul antiliteratură, el fiind punctul final la care ajunge literatura, proza în al cărei centru de interes stă personajul, prin obiectualizarea acestuia. Antiliteratură este, în schimb, reacția trăiristă, autenticistă, la termenul ultim atins de Urmuz (precedat de Caragiale și I.A. Bassarabescu) de gândirea artistică"[19].

În bibliografia critică urmuziană, este de înregistrat neapărat cea a lui Marin Mincu din studiul introductiv al *Avangarda literară românească,* antologie publicată în 1983 și retipărită de atunci în câteva ediții. Criticul reia, inevitabil, idei formulate în critica noastră până la acea dată, făcând însă sublinieri și nuanțări importante și aducând cumva la zi limbajul teoretico-critic, de sorginte structuralistă, dominant în epocă. Text, practică semnificantă, scriitură, câmpuri semantice, semnificat și semnificant, axă paradigmatică și sintagmatică, din terminologia jakobsoniană sau a lui Roland Barthes etc., sunt conceptele cu care lucrează,

[19] Radu Petrescu, *Op.cit.*, p. 144-145. 30

remodelând un discurs critic ce descoperise, în alți termeni, cam aceleași note definitorii: un scriitor conștient în chip exemplar de convenționalizarea literaturii, de intrarea ei în stare de criză acută, îndreptățind chiar formula „tragedie a limbajului", prezentă la un Matei Călinescu sau Nicolae Balotă. În atenția lui Marin Mincu se află mai ales „mecanismele de creare a absurdului". „Noutatea - scrie pertinent interpretul - constă mai ales în capacitatea de a opera la nivelul sintaxei narative, dezagregând în mod conștient tehnicile tradiționale ale prozei". „Distrugerea subiectului limbajului" și centrarea atenției pe „practica textuală" sunt note subliniate apăsat de criticul care analizează câteva dintre procedeele caracteristice tehnicii discursive a scriitorului. Împrumutând de la italienii teoreticieni ai noii avangarde termenul *experimentalism* (Angelo Guglielmi), criticul îl plasează și pe precursorul Urmuz sub acest semn.

În același an, 1983, apare și deja menționata *Arca lui Noe* a lui Nicolae Manolescu, care în volumul III îi consacră lui Urmuz un capitol substanțial, pus în legătură și cu proza argheziană, care-i este în multe privințe îndatorată. Ca și Nicolae Balotă, criticul îl scoate pe Urmuz din zona pură a parodiei literaturii care s-a făcut până la el, pentru a evidenția caracterul mult mai profund al viziunii sale novatoare. Căci, spune comentatorul, autorul „paginilor bizare" refuncționalizează convenția, clișeul literar, „în scopul de servi la obținerea unei expresivități noi". Iată câteva dintre sintagmele ce se reține: „întrebuințarea voit inadecvată a registrelor limbii", „confuzia planurilor" în construcția personajului și, mai ales, larga utilizare a procedeului semnalat deja de Matei Călinescu, al interpretării literale a metaforicului, reformulată de N. Manolescu ca „sudare a celor două planuri, cel propriu și cel figurat", cu consecințe însemnate la toate nivelele discursului narativ-descriptiv. De aici, se ajunge la considerații privind

personajele ca „ființe mecanomorfe sau zoomorfe", artefacte și marionete, hibride, pe urmele lui Nicolae Balotă, ori apropierea de „mitul mașinist" care-i atrăgea și pe suprarealiști, cum afirmam în *Avangardismul poetic românesc.* Raportarea la romanele Hortensiei Papadat-Bengescu, insolită, se justifică totuși pe linia unei „viziuni sociale mizantropice", care surprinde în forme concentrate un proces de gravă reificare a umanului. „Această altă față a societății burgheze arătată de Urmuz - notează criticul - seamănă cu o împărăție de obiecte agresive, de reacții mecanice, însă violente, în care deci totul, de la eros la crimă, de la negustorie la politică, este reificat". În ultimă instanță, ca și Marin Mincu, Nicolae Manolescu spune că „Urmuz trebuie numărat printre autorii moderni de texte", trimițând la Poe și Mallarmé. „Literalul acaparează literarul" - scrie el, notând mai departe și despre ultima proză a lui Umuz, că: „În locul logicii viului (o logică a evenimentului sau a psihologiei), *Fuchsiada* este construită integral pe o logică a limbajului". Importantă este caracterizarea prozatorului (cu un termen ce suportă nuanțări) drept un „abstracționist", ce reduce la esență nu doar personajul, ci și „romanul", ca în cazul prozei *Pâlnia și Stamate.* Expresivă este, în context, referința la Flaubert cu eroii săi „copiști", Bouvard și Pécuchet.

Pe urmele unei insolite interpretări propuse de poetul Aurel Rău[20], am încercat o relectură a fabulei *Cronicari,* niciodată analizată în detaliile textului, ci considerată (și de mine până atunci) drept o compoziție care formalizează la extrem actul comunicării poetice, construind carcasa cu suprafețe perfect cizelate a unui vid de mesaj, dacă acesta nu e tocmai acela că literatura și-a epuizat posibilitățile de expresie și începe să funcționeze în gol, dezafectată, ca o pură articulare de convenții - cu atât mai mult cu cât apare atacată,

[20] Aurel Rău, *O noapte cu Urmuz*, în *Steaua*, nr. 1988. 32

subminată aici tocmai specia fabulei, considerată ca fiind cea mai „pedagogică", purtătoare a unei „morale", a unui mesaj edificator, ce trece, sub măști, dinspre o realitate încărcată de sens. Aurel Rău oferea niște sugestii extrem de incitante, pornind de la motivul urmuzian *homo viator* și de la cealaltă ipostază a sa, de *homo ludens,* evidențiate de Nicolae Balotă în monografia amintită și atrăgând atenția că „fabula" cu pricina s-ar cere citită și sub semnul mallarméan al „inițiativei cuvintelor", cedate de un „elocutor" ce se retrage ca prezență tutelară. Făcea câteva speculații interesante privind tocmai jocul din text, amintind, de pildă, că personajul Rapaport „juca un carambolaj" și surprinzând, în cererea de pașaport a „cronicarilor", tocmai dorința de călătorie, întărită și de prezența port-ului, în numele acestuia, apoi de Aristotel, dascălul cuceritorului de spații Alexandru Macedon, și a lui Galilei, trimițând tot la ideea de *mișcare,* sau a *redingotei,* formă francizată a englezescului costum de călărie... Am continuat, așadar, pe același... drum, numai că prezența numelui Sarafoff, „teroristul" prezumtiv din două schițe ale lui Caragiale, m-a condus spre o altă interpretare: „cronicarii" nu sunt, de fapt, autorii de letopisețe învățate la școală, ci niște mai simpli reporteri care, la Caragiale, așteptau, flămânzi, acolo de senzațional, apariția celebrului atentator sud-dunărean la un restaurant în care foamea lor era excitată și la propriu, privind meniul pregătit pentru insolitul oaspete. Alte speculații, mai mult sau mai puțin ludice, am putut face, așadar, pornind de la acest reper livresc: *pașaportul* nu era cerut oricui, ci unui Ahasverus mai nou, călător, nu-i așa, prin destin, iar numele documentului mi se părea a fi și un pașa-port, de pus în relație cu exoticii *șalvari;* redingota putea fi și a revoluționarilor francezi ce „sintetizau", nu-i așa, la superlativ ideea lui Galilei despre... mișcarea de revoluție a pământului în jurul soarelui, iar admonestarea, prin tragere de urechi a „ghetelor vechi", ascundea

tot un îndemn la călătorie, în timp ce foamea de... spațiu putea avea corespondenți parodici în ostropelul ignorat de filosoful grec și în cartoful din garnitura mesei bulgarului, care îi făcea să saliveze pe „cronicarii" nerăbdători să prindă un subiect de zile mari; dar, vai!, rămași în final numai cu garnitura, căci „fleica" le scăpase... Jocul „semnificanților" nu interzicea, în acea lectură, nici alte asociații de sunete și de idei... Pelicanul era și el o pasăre... călătoare, ca de altfel și sinonimul său de manual, babița... Totul voia să spună, însă, că încă o dată, sub aparența incongruențelor logice exterioare se cristaliza, de fapt, o coerență subterană între corespondenți foarte aproximativi, dar nu mai puțin înzestrați cu... sens, ai zisei lumi reale[21].

Una dintre lecturile cele mai incitante ale acestor proze e propusă de Corin Braga în postfața le ediția *Paginilor bizare* pe care am tipărit-o la editura clujeană Dacia în 1999. Sub titlul *Urmuz, paralogicianul,* e întreprinsă o analiză orientată spre cogito-ul disimulat al operei, de către *inconștientul* ei, căruia i se caută ascunsa „logică consecventă". Pe acest drum, criticul vorbește despre o viziune *anamorfotică* urmând legi precise de distorsiune a realului, prin „răsturnarea sistematică a *topoi*-lor gândirii obișnuite", având ca rezultat o ruptură dintre real și fictiv, un „grad zero al mimesisului". Sub unghi psihanalitic, sunt detectate fuga de „*imago*-ul patern opresiv" și refugiul ludic în „principiul plăcerii fantasmatice", cu un rezultat ambiguu în amestecul de feerie și angoasă care-l înrudește pe scriitorul român cu un Lewis Carroll. Precum Matei Călinescu și N. Manolescu mai devreme, Corin Braga notează ca procedeu definitoriu al semiozei deviate din „paginile bizare" „lectura literală a semnificanților" și „lectura la propriu a

[21] Ion Pop, *Adaos la o lectură din Urmuz*, în *Steaua*, nr. 2, 1989, p. 24-25; v. și *Pagini transparente*, Ed. Dacia, Cluj, 1997, p. 9-16.

sensurilor figurate", cu sugestive aplicații la onomastica personajelor, de altfel pe urmele sugerate de autorul însuși, în cunoscuta notă la *Algazy & Grummer.* Concluzia spre care avansează studiul este că „nu există... «absurdități» din lumea fictivă care să nu aibă un corelativ logic în lumea reală", acesta fiind prelucrat conform unor principii numite de Freud, pentru spațiul oniric, *condensare, transfer, elaborare secundară*: condensare caricaturală a portretelor, „transfer al accentului de pe un organ tabu pe un obiect", conversiune a ideilor în imagini vizuale prin reificarea vieții mentale și sufletești, transformată „într-un grup de obiecte atașate personajului". Freudiana „elaborare secundară" s-ar concretiza în realizarea unei coerențe *sui generis* a imaginarului printr-o „logică fantezistă", întemeiată pe un „cod lingvistic (muzical, în *Fuchsiada,* militar, în *Emil Gayk,* comercial în *Algazy & Grummer,* „filosofic" în *Pâlnia și Stamate)* ce „resemantizează fiecare cuvânt și introduce o coerență secundă, ce merge în paralel cu coerența întâmplării reale". În ultimă instanță, am avea de-a face cu un „comportament nevrotic sublimat în artă", vizând inadaptarea socială, eșecurile sexuale ori un „complex patern" - date mai curând deduse ale personalității lui Urmuz, în absența unor documente biografice consistente. Așadar, o grilă de lectură psihanalitică, de o remarcabilă coerență, de natură să dezvăluie ori să confirme straturi de profunzime a ceea putuse părea o gratuită întreprindere ludică...

O cercetare în multe privințe novatoare a scrisului urmuzian întreprinde și Carmen Blaga în teza sa de doctorat *Urmuz și criza imaginarului european*, prezentată în anul 2002 la Universitatea din Timișoara și publicată în 2005.[22] Lucrarea propune o atentă situare a scriitorului în contextul socio-literar și filosofic al epocii, cu accent pe „schimbarea de paradigmă din cultura românească" în pragul

[22] Carmen Blaga, *Urmuz și criza imaginarului european*, Ed. Hestia, Timișoara, 2005.

dintre cele două secole, „coroborarea datelor investigației psihanalitice cu datele biografice și de istorie a mentalităților, de estetică generală și literară". Relațiile familiale cu consecințele lor fantasmatice în operă (componenta onirică, conturarea unei „situații originare" traumatice, modelată de „cuplul parental devenit arhetip", date ale unui complex oedipian generator de nevroze răsfrânte în universul imaginar, „erosul trăit ca experiență a violenței și convertire în contrariul său, teama", „triunghiul oedipian și cuplul stăpân-sclav", „contradicția dintre dorință și putere/putință" ca „nucleu inconștient al ficțiunii" etc.). Foarte pertinente ne apar și reflecțiile pe marginea „personajului hibrid" urmuzian (v. subcapitolul *Anamorfoze),* unde se surprinde motivația complexă a reprezentării unor personaje sub semn deopotrivă psihanalitic (legat, iarăși, de cuplul parental) și de ordinul „cuvântului de spirit" al Witz-ului, prin care „narațiunea comunică aluziv, prin intermediul unei parabole, sensul latent, interzis cultural, pentru a-i reduce agresivitatea". De aceeași atentă cercetare se bucură „reprezentarea hibridului om și mașină" în imaginarul urmuzian, din paginile următoare, cu o interesantă - și inedită în critică - raportare la „imaginile compozite ale fantasticului vizual" apărute în presa vremii sau în scrieri cu caracter pamfletar, cu trimiteri la structura bestiarului tradițional, trădând deopotrivă implicații subconștiente și conștiente (acestea din urmă făcând aluzie la personaje politice din imediata apropiere) și procedând la jocuri semantice cu caracter metonimic, foarte expresive în context; „fantasmarea" și „specularea conștientă a limbajului" merg astfel mână în mână. (E de reținut aici sublinierea că raportarea la viziunea futuristă a omului mecanomorf evidențiază mai mult distanțări decât afinități.) Aceasta din urmă îi ocazionează cercetătoarei numeroase, subtile considerații ce argumentează pentru situarea prozelor urmuziene sub semnul *Witz*-ului, nu fără a

se atrage atenția asupra unor sensuri simbolice ale personajelor și actelor lor. Raportarea la mediul de idei filosofice în care s-a format Urmuz, avându-l ca profesor de logică pe Titu Maiorescu și fiind cititor al lui Nietzsche, cercetat în epocă de C. Rădulescu-Motru, conduce la concluzii revelatoare pentru viziunea sa asupra lumii. Probleme precum cele legate de „distorsiunile imaginarului", reificării, descentrării umanului, dubiul privind valorile metafizice, reflecțiile nietzscheene referitoare la scriitor, ficțiune, stil - cu ecourile lor la Urmuz - sunt foarte atent urmărite, pornindu-se de la ideea că influențele - aici de ordin filosofic - nu sunt preluate direct, ci apar remodelate de mediul care le „așteaptă" și le primește. Textul de referință este, la autorul *Paginilor bizare, Puțină metafizică și astronomie,* însă pe parcurs intervin interesante „aplicații" la proze precum *Pâlnia și Stamate* ori la cuplurile antitetice Ismaïl și Turnavitu, Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer. Amplul și aprofundatul comentariu al studiului lui Rădulescu-Motru despre Nietzsche construiește un fundal credibil pentru viziunea lui Urmuz, despre care autoarea studiului scrie, într-un fel de primă concluzie, că „tocmai faptul ca joacă fără încetare, schimbând mereu regulile, tocmai continuitatea scrierii și refuzul operei (definitive), tocmai înțelegerea creației ca activitate pură (Călinescu), gratuită adică sustrasă întrebuințării în slujba vreunui scop extra-comunicațional, tocmai consumarea ființei cuvântului (referința) în valoarea de schimb (semnificația) dau măsura nihilismului urmuzian". În context, analiza „sofismelor" lui Urmuz, pe urmele Martei Petreu, care urmărise aceeași problemă la Caragiale, aduce noi lumini asupra universului cercetat. Tot așa, luând în discuție chestiunea convențiilor limbajului la Urmuz, se face o fructuoasă raportare la textul nietzschean *Despre adevăr și minciună,* unde se pune, printre altele, și problema adecvării dintre realitate și expresia ei lingvistică; cunoscuta notă la *Algazy și Grummer* este concludentă

pentru „obediența nietzscheană" a termenilor în care e formulată ca și reflecțiile din *Puțină metafizică și astronomie.* Acest din urmă text este citit și în sensul descifrării unei crize epistemologice (nietzscheana „pulverizare a sistemelor, revizuirea valorilor", „criticismul la adresa caracterului neștiințific al ideologiilor", venind dinspre stânga politică) ce nu putea să nu afecteze și mediile intelectuale românești ale începutului de secol XX.

În 2003, când își publică sinteza *Avatarurile suprarealismului românesc*, Ovidiu Morar nu poate să nu treacă în revistă opiniile interpreților predecesori, sintetizând astfel „mărcile discursului urmuzian": „ludicul demitizant, raportarea polemică la tradiția literară prin parodierea speciilor și structurilor semnificante consacrate (a personajului și portretului literar, a discursului literar și chiar a constructului lingvistic uzual, organizat după o anumită logică, a miturilor, a obișnuiților topoi literari - eroismul, religiozitatea, cugetarea metafizică, extazul în fața,măreției' naturii și toate celelalte atitudini etice și estetice definitorii pentru spiritele «elevate»), (pseudo)automatismele verbale generatoare de calambururi, asocierile absurde de semnificanți logic incompatibili, metamorfozele arbitrare, umorul negru etc."[23]

O concentrată monografie a scris despre Urmuz în anii din urmă, Adrian Lăcătuș, prefață la o suită de texte inteligent comentate. Tânărul universitar brașovean a parcurs, desigur, toată bibliografia subiectului, pe fundalul căreia își înscrie propriile comentarii. Cel mai personal îmi pare a fi aprecierea că prozatorul a fost în chip prea exclusiv judecat sub semnul precursoratului avangardist („relativul blocaj avangardist al receptării"), în ciuda realității textelor sale care vorbesc, crede criticul, mai degrabă despre o netă distincție între literar și existențial și nu vizează deloc autenticitatea

[23] Ovidiu Morar, *Op. cit.*, p. 66.

și nici spontaneitatea scrisului (hazardul e, cum s-a mai spus, foarte calculat la el, iar automatismele au alte funcții decât cele ale dicteului suprarealist ori ale perturbărilor dadaiste ale logicii asociative). S-ar putea replica, însă, că nu toată avangarda mizează pe spontaneitatea scrisului și apropierea lui de viață (constructivismul „abstracționist" este un exemplu) - observația a și fost făcută de Paul Cernat, în recenzia la această carte[24]. Pe de altă parte, lui Adrian Lăcătuș i se pare că „Urmuz este un artizan, un miniaturist care își cizelează piesele cu o obstinație care nu este decât reflexul unei înțelegeri - clasice - a creației, sub imperativul unui comandament etic: *Faire du bon travail!"* Și se invocă anxietatea lui Urmuz, pomenită de Arghezi, înainte de prima sa tipărire în *Cugetul românesc.* „Cultul artei" i-ar fi, ca atare, caracteristic, tot așa cum muzicianul avea un cult pentru arta sunetelor, în linia unui perfecționism de speță flaubertiană, „cu mistica preciziei tehnice". Cam așa ar sta lucrurile dacă sub acest aparent cult al cizelării (parțial probat și de rescrieri, corecturi, transformări ale acelorași texte scurte) nu s-ar ascunde, de fapt, o voință foarte modernă, cvasi-avangardistă și ea, de trecere în efigie a unei mecanici a convenționalizării sub toate aspectele ei și dacă în acest proces de „abstractizare" - cum a fost numită, poate nu foarte exact, de către un N. Manolescu și, ceva mai devreme, de către Nicolae Balotă, în legătură cu „caracterologia" scriitorului, redusă la schemă și esențial - nu ar fi de văzut mai degrabă fața simbolică a unui proces grav de reificare, de alterare a viului prin mecanica alienantă - cum s-a spus de asemenea. Evident, nu e deloc greșit să vorbim aici și de o mai mult sau mai puțin vizibilă tendință de autoparodiere (dacă avem în vedere mai ales o proză reprezentativă ca *Fuchsiada*...). Pe

[24] v. Paul Cernat, *Urmuz, un conservator eretic?*, în Observator cultural, nr. 163, 2003.

de altă parte, criticul atrage din nou atenția asupra osmozei parodicului, acțiunii de destructurare și compromitere a limbajelor literar-culturale moștenite și realizarea, în contrapondere, a unei „coerențe" aparte a imaginarului. Dată fiind, de asemenea, atitudinea critic-ironică și parodică împărțită deopotrivă între „resturile de poeme", rămășițe a tot ce era „mai bun în literatură", și „fermenții literaturii viitorului", se poate vorbi - crede criticul - de „un conservatorism ironic" definitoriu, alături de un „scepticism clasic" ca puncte de plecare ale „delirului urmuzian". Se poate pune, totuși, întrebarea dacă Urmuz nu vizează, dincolo de aceste departajări - literatură epuizată, viitor îndoielnic al aceleiași literaturi - conceptul însuși de *Literatură* în generalitatea lui, exprimând astfel o îndoială radicală, un scepticism mai larg, ba chiar un soi de nihilism - formula a fost și ea rostită în unele glose de până acum și va fi rostită și de criticul nostru spre finalul studiului. Calificativul de *antiliteratură* e folosit și de el, doar că se cere o anume problematizare a lui, în sensul înregistrării amintitului cult „clasic" pentru „meșteșugul literar". Dar, ne putem întreba încă o dată, dacă această zisă „clasicitate" nu e subminată programatic, devenind paradoxal „subversivă", tocmai pentru că se aplică unui univers uman și obiectual derizoriu, văzut ca „încâlceală" și bricolaj universal, pentru că e, cum s-a tot repetat, doar o mască Colocviul, să-i zicem, între ghilimele, „platonician", schițat sub titlul *Puțină metafizică și astronomie* n-ar mai fi atunci chiar o „excepție" în raport cu „toate prozele lui Urmuz care se centrează pe «convenția personajului literar» sau chiar pe aceea a *caracterelor* clasice", ci ar fi doar fața comentatoare, reflexivă, a ceea ce, sub aparențe de „clasicitate", prezintă lumea incongruentă a hibrizilor urmuzieni. Clasicism pe dos, aplicat unui univers rezidual, de mai multe ori impur și perisabil. Sunt de notat, din aceste pagini, și considerațiile privind „poetica literalității", evocată și de alți comentatori, precum

și caracterul de „suprafață" al personajelor, lipsite de „interioritate și individualitate" - semne ce pot fi citite și din perspectiva unei „crize acute a sinelui", a unor „grave disonanțe interioare", sub aspectul unor „autoportrete literare mascate", conturând o „poetică autobiografică a urii de sine", ca parte a „apocalipsei" pe care o sugerează întreaga operă, situată din nou în familia unor Kafka, Bacovia, Harms, Schulz, Gombrowicz...

Printre referințele critice care nu pot scăpa acestui incomplet și rapid inventar e de menționat și remarcabila carte a Emiliei Drogoreanu-David, *Influențe ale futurismului italian asupra avangardei românești,* publicată în 2004[25]. Secvența urmuziană a acestui studiu interesează în mod particular acum, fiindcă pune în discuție tocmai raporturile posibile dintre viziunea urmuziană și programele avangardei italiene, despre care știm, din titlul „caietului roșu" de la Academie, că Urmuz a luat, la un moment dat, cunoștință. Trimiterea la mișcarea patronată de F.T. Marinetti se face - e limpede - într-un moment ce poate fi situat aproximativ după primul război mondial, căci - cum a semnalat deja George Muntean - în *Emil Gayk* există aluzii la evenimente și sloganuri ce țin de încheierea primei conflagrații mondiale. Apropierea de futurism, cu al său „cult pentru mecanic și mașini, pentru peisajul industrial etc., el făcând un elogiu al mecanicului și descoperind implicațiile lui în structura intimă a omului" - cum se exprimă criticul citat - e de pus, totuși, sub semne de întrebare, din rațiuni la care s-a referit și Nicolae Balotă în paginile adăugite la reeditarea monografiei sale, în 1997, pe care le-am semnalat. Întâi de toate, după mărturia Elizei Vorvoreanu, Urmuz începuse să-și scrie prozele încă de prin 1907-

[25] Studiul a apărut la Editura Paralele 45 și a fost îmbogățit documentar în volumul *Futurismo, dadaismo e avanguardia romena: contaminazioni fra culture europee*, L'Harmattan-Italia, Torino, 2006, sub numele Emilia David.

1908, așadar înainte de lansarea primului manifest futurist, și nu pot fi identificate discrepanțe în ce privește coerența viziunii sale asupra lumii, care să denote modificări datorate descoperirii la un moment dat a programului futurist. Pe de altă parte, și mai ales, „omul mecanomorf" urmuzian nu are nimic de-a face cu optimismul și energetismul marinettian în afirmarea „spiritului epocii" mașiniste, astfel încât atributul „futuriste" acordat, cu un zâmbet ușor autoironic, dar poate și ușor orgolios, prozelor sale, ar putea sugera - cum scrie criticul - un semn de confirmare, de legitimare a creației sale „năstrușnice" *(Op. cit.*, p. 165).

Analiza mai detaliată a programelor futuriste confruntate cu viziunea lui Urmuz o conduce și pe Emilia Drogoreanu la concluzii asemănătoare, dincolo de unele incidențele de ordin punctual sau general, vizând subversiunea avangardistă a convențiilor literare ori de exigența maximei concentrări a expresiei unei literaturi ce se opunea romanului psihologic, epopeii, nuvelei sentimentale, lăsându-le pe mâna „reporterilor iscusiți" - cum va spune Ion Vinea în mai târziul său *Manifest activist,* din 1924. Ar fi vorba mai degrabă de „respingerea civilizației mașiniste", în contrast cu elogiul ei futurist. Dar interesul pentru limbajul tehnic a putut fi remarcat și la artiști ai epocii, de la Marcel Duchamp și Francis Picabia, la Max Ernst ori Victor Brauner (v. capitolul consacrat lui Urmuz din volumul citat, Ed. Paralela 45, 2004, p. 388-413). Apropierile ce s-au mai putut face, în posteritatea lui Urmuz, de expresionism, de fronda dadaistă și chiar de suprarealism apar mereu relativizate, numitorul comun al avangardismului „paginilor bizare" fiind, în fond, de natura mai cuprinzătoare a anticonvenționalismului, a subminării prin parodiere a clișeelor comunicării literare, și prin sugestia obsedantă a stării de criză și de epuizare a forței de expresie a limbajului literar, într-o lume tulburată cu logica profund dereglată, frizând absurdul. O raportare la atitudinea mai general

anticonvențională a avangardei se poate face, dar, spune autoarea, „în raport cu ceilalți autori studiați, opera urmuziană suscită cele mai mari rezerve la o paralelă cu futurismul" (p. 389). E sesizat însă un filon „decadentist" al modernității lui Urmuz, pe linia unui „ideal de modernitate estetică net opus modernității burgheze", promovat de „artiști (care) cultivau conștiința propriei lor alienări estetice și morale", cu răsfrângeri în stilul „ingenios", „complicat", „împrumutând elemente din toate vocabularele tehnice", „pândind pentru a putea traduce mărturisirile subtile ale nevrozei" - citatele sunt din cartea lui Matei Călinescu despre cele *Cinci fețe ale modernității.* Cât despre relațiile cu futurismul, referințele lui Nicolae Balotă sunt confirmate și de Emilia Drogoreanu: cronologia operei inițiate înainte de futurism pune dubii cu privire la aceste raporturi, dar cunoașterea pe parcurs a mișcării lui Marinetti devine evidentă, provocând reacția deductibilă din titlul caietului pregătit pentru publicare: una mai curând ironic-autoironică, relativizantă, ce nu exclude nici micul orgoliu al individualizării propriei personalități pe acest fundal de programe iconoclaste, la care autorul „paginilor bizare" n-a aderat niciodată în chip manifest. „Rescrierea prozelor" de la care se așteaptă eventuale revelații privind influențele mișcării italiene nu semnalează apariția unor asemenea amprente - confruntarea variantelor, pe care am făcut-o pentru ediția de față, este o dovadă. Demersul comparativ întreprins de foarte buna cunoscătoare a mișcării italiene, cu programele acesteia, nu conduce, de fapt, decât la identificarea unor trăsături mai general-avangardiste, cum spuneam mai sus, precum destructurarea discursului prozastic tradițional - epopee, roman psihologic, nuvelă sentimentală, realism, romanesc, exotic, în favoarea formelor concentrate, sintetice etc. (prezentă mai târziu și în *Manifestul activist* de la *Contimporanul),* accentul pe funcționarea „mecanismului textual", pe literalitate, cu parodierea speciilor literare consacrate și

apelul la tehnici manieriste ale discursului. Pentru definirea ca „aproape futuriste", a prozelor lui Urmuz, secvența cea mai concludentă a studiului este cea consacrată „personajului mecanomorf" sau „marionetă", comentat și de alți critici, dar pe care autoarea cărții îl pune mai adecvat în relație cu, mai ales, *Manifestul tehnic al literaturii futuriste.* Concluzia cercetătoarei contrazice însă, pe drept cuvânt, filiația propriu-zis futuristă a viziunii scriitorului român: „Robinetele, pistolul, aparatul de fotografiat, «benoclul» au utilizări nepotrivite, absurde. Miracolul tehnicii este asimilat astfel unui triumf al grotescului. Aceasta reprezintă și una dintre cele mai vădite dovezi de respingere a civilizației mașiniste, falia imensă care-l desparte pe Urmuz de semnificația efectivă a conceptului în accepție futuristă". Și, ceva aparte: „opera scriitorului nu se constituie într-o celebrare a mașinismului. Urmuz nu face niciodată apologia mașinii, situându-se, s-ar putea spune, pe o poziție radical polemică în raport cu această temă. Ilustrarea mecanomorfismului este la el un pretext de derealizare a categoriei de personaj tradițional în literatura română. Demersul lui Urmuz reprezintă un act de contestare pur literar și o modalitate de exprimare a crizei ideii de literatură. Abia în acest punct se întâlnesc intențiile autorului *Paginilor bizare* și acelea ale futurismului". Chiar și agresivitatea evidentă în prozele urmuziene, adaugă cercetătoarea, are alt sens decât la belicoșii italieni. Autorul „caietului roșu" era, așadar, pe deplin îndreptățit să relativizeze de două ori în titlul său

- printr-un adverb și niște puncte de suspensie - raportarea la futurism. Să mai notăm interesantele raportări ale viziunii scriitorului la *kitsch,* prin intermediul lui Matei Călinescu, ca și cele despre „carnavalescul" prozei sale (cu amendarea, totuși, a unei erori de lecțiune: Ismaïl nu se dă în spectacol la *bienale* artistice, ci la *binale,* adică, cum și spune textul, „în ziua când se serbează

tencuitul" - pe șantierele de construcție...).

*

Lecturile succesive ale puținelor scrieri urmuziene - pe care le-am trecut, selectiv, în revistă - au spus aproape totul despre insolitul prozator, așezat, cu timpul, printre deschizătorii de drumuri ai frondei avangardiste românești și europene. Câteva evocări ale unor prieteni apropiați au conturat și figura omului pus pe farse, posedat de demonul ironiei și al ludicului. Actorul și dramaturgul Gheorghe Ciprian - al cărui teatru a fost plasat în imediata apropiere a viziunii lui Urmuz, insinuându-se, de către Tudor Arghezi, chiar un soi de expropriere și de furt din partea celui care scris, cu mare succes în epocă, *Omul cu mârțoaga,* 1927) - l-a și întrupat pe Urmuz sub masca protagonistului piesei *Capul de rățoi* (1938). Se știe de-acum că interpretările „paginilor bizare" - din afara ambianței avangardiste - au înaintat destul de precaut spre miezul a ceea ce astăzi considerăm a fi mesajul lor novator, chiar iconoclast...

Rezumând mult, avem astăzi, datorită acestor lecturi, imaginea complexă a unui scriitor care, pe spații foarte reduse, de o concentrare emblematică, a întreprins cel dintâi la noi subminarea convențiilor literare, producând mostre de „antiliteratură", colecționând, spre a le parodia, clișee ale comunicării, stereotipuri și automatisme parazitare - cu trimiteri caricaturale la romanul realist, la convențiile prozei de evocare istoric-romantică, la epopee ori la poezie fabulistic-moralizatoare - ce sabotau, împingând în pragul vidului, un limbaj intrat în stare de criză. S-a vorbit, în acest sens, cum am notat, de o „comedie a limbajului" cu protagoniști pe măsură, ei înșiși soiuri de „figuri de limbaj", prinși în mecanismele unei „gramatici" cu aparențe de normalitate, însă deviate sistematic către absurd, lume de marionete manevrate de chiar „sforile"

inerțiilor de expresie. N-a scăpat atenției nici sugestia gravă a alienării, în înțelesul reificării ființei umane, în solidaritate cu o sensibilitate „decadentistă" a epocii tot mai atrasă de artefact, de grefa mecanicului pe viu, cu efectele ambigue, dintre angoasă și uimirea ce se voia recuperată a „primitivului" și copilului, într-un univers tot mai posomorât și cenușiu al lumii progresiv și inevitabil industrializate; lume a feeriei paradoxal neliniștitoare, de bâlci, „grand guignol" și de jucării mecanice.

Mic-burghezul judecător și grefier sesiza cu acuitate asemenea „mecanisme" în întreg angrenajul familial, social, politic, în discursul politic, public, în limbajul jurnalistic, - toate aruncând discreditul asupra a ceea ce putuse fi considerat drept esențial - kantianul „lucru în sine" e evocat parodic, de pildă, în *Pâlnia și Stamate* - ori apreciat drept definitiv, statornic, de neclintit din tiparele sale. Or, Urmuz atacă tocmai anchiloza unor asemenea tipare, le dezvăluie sterilitatea. „Omul mecanomorf" - cum l-a numit Nicolae Balotă - construct compozit de făptură vie cu altoiuri obiectuale ce-i concretizează caracterul grotesc și gradul de dezumanizare, accentuat apoi și la nivelul comportamentului aberant, agresiv și brutal, „împotriva naturii" și în sens propriu și în sens figurat, e concentratul unor asemenea virtualități negative.

Autorul „paginilor bizare" pune însă sub mari, neliniștite semne de întrebare însăși capacitatea de comunicare a limbajului literar-poetic, cu conștiința gravei stări de criză și de epuizare, și o face în chipul cel mai insolit, urmând unui procedeu ca și generalizat în articularea „gramaticii" sale specifice, sesizat, cum am notat, de Matei Călinescu ca interpretare literală, în sens propriu, a limbajului figurat, metaforic. Procedeul funcționează deopotrivă în portretistica personajelor urmuziene, accentuându-le caracterul de artefact și apăsând asupra sugestiei unei corespondențe insolite între ele și numele sau modurile lor de manifestare

comportamentală și substanța lingvistică a comunicării. Cazul lui Algazy și Grummer, comentat în semnificativa notă de subsol a autorului la această schiță, este și el elocvent în același sens. Dar tot în această proză semnele crizei, reprezentate parodic-burlesc, apar și în modul cel mai explicit în celebrul pasaj în care Algazy îl surprinde pe amicul său Grummer mâncând pe furiș, într-un univers de reziduuri, „câteva resturi de poeme", observând apoi „cu groază... în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat". Restituirea prin agresiune și sub formă de vomă a „literaturii înghițite" spune mult despre amintita conștientizare a crizei literaturii, subliniată cu o acidă ironie când ni se spune că „bătrânul (Grummer), în pântecul căruia fermenții băsicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit..." O literatură care cade și ea, cum se vede, sub dubiul ironico-parodic... Elocvent este și exemplul „fabulei" intitulate *Cronicari*, în care jocul lingvistic alimentat de stratificate aluzii culturale conduce spre o falsă „morală", care sugerează de fapt anularea oricărei „învățături". A alege între două cuvinte sinonime („pelicanul sau babița") înseamnă că „morala" devine egal de indiferentă, cu atât mai mult cu cât se exprimă după desfășurarea unui lanț întreg de asocieri deviante de la orice altă logică decât cea a jocului lingvistic, cu subsoluri absconse, foarte greu de decriptat, adică pe un fond de obscuritate întreținut și intensificat cu bună știință. Că Urmuz a ales drept țintă a compromiterii tocmai specia clasică, cea mai evident purtătoare de „mesaj" din toată literatura, spune mult despre starea de spirit în care a fost compus întreg ansamblul paginilor sale „bizare".

Caracterul „experimental" al acestei opere, mereu subliniat de comentatori, e confirmat și de necontenita revenire a scriitorului spre puținele sale texte, în căutarea expresiei celei mai adecvate

proiectului său creator, într-o muncă de laborator sau mai curând de atelier în care și-a compus, descompus și recompus frazele cu suprafețe corecte și dedesubturi grav deviante de la logica normală, ca și personajele concentrate până la fizionomia de „caractere" *sui generis,* de fișe de dicționar grotesc, ori situațiile schematizate la extrem, întorcându-se pe micile spații în care sunt plasate printr-o specifică mișcare mecanică, generatoare ale unui comic ambiguu, profund neliniștitor.

Descinderea în acest spațiu al travaliului laborios, trudnic, mereu nesigur de rezultatele sale, dar urmărindu-le cu o evidentă obstinație, e ilustrată expresiv de manuscrisele descoperite până la această dată, care oferă un număr de mostre semnificative - doar o parte, desigur, din acel „lădoi de un metru cub" de a cărui definitivă pierdere avem destule motive să ne temem. Ceea ce s-ar putea numi, la această oră, o primă „ediție critică" Urmuz stă, așadar, inevitabil, sub semnul relativității - poate că viitorul va propune și alte aproximări ale acestui insolit discurs literar-antiliterar. E, totuși, un pas înainte care va putea conduce - se poate spera - către lecturi și mai aplicate și mai comprehensive ale „paginilor bizare" după ce câteva trepte în „subpământa" lor au fost coborâte.

**Ion Pop**

# NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI

Ediția de față cuprinde toate textele lui Urmuz (Demetru Demetrescu-Buzău - 1883-1923), publicate de către Saşa Pană în anul 1930, sub titlul *Urmuz. Opera completă* și, într-un alt tiraj, sub cel al schiței *Algazy & Grummer,* precum și altele câteva, incluse în ediția *Pagini bizare,* îngrijită tot de Saşa Pană în 1970. (Referința la prima publicare a lor s-a făcut și sub titlul *Opera,* pus în circulație de editor.) De data aceasta, am optat pentru cel dat de scriitorul însuși caietului ce reunea textele sale sub titlul *Schițe și nuvele... aproape futuriste...* într-o ordine precizată în sumarul final și care sugerează pregătirea întregului pentru tipar. Respectăm această ordine, adăugând în continuare fabula *Cronicari* și paginile de însemnări conservate de primul editor în arhiva sa. Fiind vorba, totuși, numai de varianta unui proiect cu secvențe mereu revizuite, chiar dacă au o aparență mai „caligrafică", această culegere nu se tipărește ca atare, fiindcă la apariția, antumă sau postumă, a pieselor componente, au putut fi constatate noi intervenții și corecturi. Am păstrat, așadar, ca versiuni de referință textele imprimate în prima și a doua ediție alcătuite de Saşa Pană, având mereu sub privire variantele existente în manuscris.

Până la data publicării ediției princeps, apăruseră în timpul vieții scriitorului, la insistențele lui Tudor Arghezi, co-director, alături de Ion Pillat, al revistei *Cugetul românesc*, doar prozele *Pâlnia și Stamate* (în nr. 2, martie 1922), *Ismaïl și Turnavitu* (nr. 3, aprilie) și *După furtună* (în nr. 6-7, iunie-iulie 1923, al aceleiași reviste). Dintre aceste

antume, Sașa Pană omite menționarea schiței *După furtună*, notând doar apariția ei după moartea scriitorului, în revista *Contimporanul,* nr. 84, din 1928.

În afară de schița menționată, au mai fost publicate postum, în ordine cronologică, *Emil Gayk* (în revista *Punct,* nr. 9, 1925), *Plecarea în străinătate* (în *Punct,* nr. 10, 1925), *Algazy & Grummer* (în *Bilete de papagal,* nr. 16, 1928, cu un *Medalion Urmuz,* semnat de Tudor Arghezi), *După furtună* (în *Contimporanul,* nr. 84, 1928) și *Fuchsiada* (tipărită direct în ediția din 1930, menționată de editor cu titlul *Opera).* Fabula *Cronicari,* comunicată oral de actorul Grigore Mărculescu, prieten al autorului, a fost notată și publicată de Sașa Pană în revista *unu*, nr. 31, din noiembrie 1930, la comemorarea a șapte ani de la sinuciderea lui Urmuz. Inedite mai rămăseseră doar textele *Puțină metafizică și astronomie* (păstrată în arhiva Sașa Pană și tipărită de acesta abia în 1967, nr. 36 al revistei *Gazeta literară*, într-o formă completată doar în ediția *Paginilor bizare* din 1970) și fragmentele intitulate de editor *Însemnări - ciorne răzlețe* (tipărite în aceeași ediție din 1970). „Poemul eroico-erotic și muzical în proză" *Fuchsiada* a fost reimprimat, cu o prezentare de Sașa Pană, în revista *Ateneu,* nr. 11, din noiembrie 1966.

Ediția-reper rămâne și pentru noi cea realizată de Sașa Pană, care a preluat, în mod firesc, versiunile tipărite ale celor două proze în 1922 în *Cugetul românesc*, dar nu și *După furtună*, despre a cărei publicare în aceeași revistă se pare că nu știa; a recurs, așadar, la versiunea apărută postum în *Contimporanul.* Pentru *Algazy & Grummer* s-a folosit de textul tipărit de Arghezi în revista *Bilete de papagal*, ca fiind versiunea trimisă chiar de prozator, cu șase ani mai devreme, după cum am menționat în studiul introductiv. Pentru *Plecarea în străinătate* și *Cotadi și Dragomir,* versiunile de pornire au fost cele publicate în revista *Punct*. La alcătuirea ediției sale, Sașa Pană a consultat, totuși, și caietul ce reunește toate prozele

scriitorului, aflat în Biblioteca Academiei Române, dar a avut la dispoziție în arhiva proprie și două versiuni manuscrise din *Plecarea în străinătate,* una din *Emil Gayk,* precum și câte o variantă din *Algazy & Grummer* și *Fuchsiada.* Tot în Biblioteca Academiei a ajuns, din colecția Ion Pillat, și manuscrisul schiței *După furtună*, predat de autor redacției *Cugetul românesc*.

Păstrând, așadar, ca reper edițiile din 1930-1970, am procedat, totuși, la o confruntare atentă a lor cu versiunile tipărite anterior și cu manuscrisele oferite de sursele menționate. Această confruntare a permis și corectarea unui număr de lecțiuni greșite ale primului editor sau a unor erori de tipar preluate din versiunile tipărite în presă. Dar ea a deschis și calea spre laboratorul scriitorului, studiat numai foarte parțial până acum pe baza celor două proze, *Gayk* și *După furtună,* adnotate de George Muntean, care descoperise „caietul roșu" de la Biblioteca Academiei Române.

Pentru facilitarea lecturii comparative a diverselor versiuni, am marcat forma tipărită în volum de Sașa Pană, cu inițialele S.P., la fel cu G. Muntean. Versiunile imprimate în revista *Cugetul românesc* și *Bilete de papagal* sunt indicate prin C.R., respectiv B.P., iar cele din revistele de avangardă *Punct* și *Contimporanul*, prin P. și C. Manuscrisele din arhiva Sașa Pană (ale schițelor *Emil Gayk*, *Plecarea în străinătate, Algazy & Grummer, Fuchsiada)* - cu A.S.P., iar trimiterile la „caietul roșu" de la Biblioteca Academiei Române se vor face sub sigla B.A.R. Pentru manuscrisul schiței *Plecarea în străinătate,* păstrat tot la B.A.R., vom folosi inițialele CR1, iar cele două variante ale schiței din arhiva Sașa Pană poartă sigla S.P.1 și S.P.2. Marcarea tăieturilor efectuate de autor în manuscrise se face prin paranteze ascuțite, iar unele intervenții ale comentatorului apar, când e nevoie, între paranteze drepte.

Am preluat în ediția noastră și corespondența publicată de Sașa Pană, împreună cu *Dosarul biografic* alcătuit în 1970, având în vedere

importanța documentară a acestora.

Textele sunt transcrise respectând normele ortografice actuale, ale Academiei Române. Au fost conservate, totuși, unele forme specifice, aflate în circulație în epoca scrierii lor, precum pluralul pronumelui relativ *care (cari)*, sau cuvinte precum *vecinic, obicinuit, întunerec, desemn, falș, a trimete, totdauna* etc.

Alcătuitorul acestei ediții ține să mulțumească în mod particular d-lui Vladimir Pană pentru punerea la dispoziție a materialelor existente în arhiva Sașa Pană, precum și doamnei Marina Vanci-Perahim, care a oferit câteva desene inedite de Jules Perahim pentru ilustrarea volumului. Calde mulțumiri, de asemenea, doamnei Mădălina Lascu și d-lui Domenico Jacono pentru informațiile care au sprijinit munca în atelierul urmuzian.

Cluj, 21 martie 2012

**Ion Pop**

# DUPĂ FURTUNĂ[1]

Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăștiaseră cu totul... Cu vestmintele ude și părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopții[2], căutând un locaș de adăpost...

Ajunse, fără să știe, lângă cripta învechită și roasă de vremuri a mănăstirii, de care, apropiindu-se mai cu atenție, o mirosi și o linse de vreo 5-6 ori în șir[3], fără să obțină niciun rezultat[4].

---

[1] Publicată în revista *Cugetul românesc*, II, nr. 6-7, iulie 1923, p. 503-504. Retipărită postum în *Contimporanul*, VIII, nr. 84, 3 noiembrie 1929, p. 3.
Cunoaștem până la această dată două variante manuscrise: cea din caietul păstrat la Biblioteca Academiei Române (B.A.R.), din care lipsește o foaie - absență semnalată, cum vom vedea, de o notă a surorii scriitorului, Eliza Vorvoreanu. Din fericire, am regăsit această foaie printre manuscrisele urmuziene păstrate în arhiva Saşa Pană! Al doilea manuscris este cel după care s-a tipărit textul în revista *Cugetul românesc* (C.R.), și care rămăsese în arhiva Ion Pillat, codirector al publicației, alături de Tudor Arghezi; ea e conservată azi la aceeași bibliotecă. Numeroasele corecturi, adaosuri, eliminări operate de autor în acest text sunt o probă a dificultății cu care Urmuz își elabora prozele, dar ilustrează și voința lui consecventă de șlefuire stilistică. Faptul că se află într-un ansamblu de scrieri trecute cumva „pe curat", în vederea publicării nu l-a împiedicat pe autor să se întoarcă asupra scrisului său cu noi și noi intervenții.

[2] În B.A.R., *și cu părul ud*; în mss. C.R., *și părul ud*, la fel, în C.R., și C.; păstrăm varianta dominantă, preluată și de S.P.: *și părul ud*. Tot în această frază: *întunericul nopței* (B.A.R.), *întunerecul nopței* (în mss. C.R.), *întunericul nopței* (în C.R. și C.). S.P. actualizează ambele genitive; păstrăm forma S.P., având în vedere ezitarea lui Urmuz în privința celei dintâi, care denotă în forma cu ei mai curând o convenție ortografică instabilă decât o realitate a exprimării orale.

[3] În varianta B.A.R., e de notat genitivul în *ei* al *mănăstirei*, care e rescris în mss. C.R. și tipărit în cele două variante din C.R. și C. sub forma *mânăstirei*, actualizată

Contrariat, își scoase atunci spada și năvăli în curtea mănăstirii[5]... Fu însă repede înduioșat de privirea blândă[6] a unei găini ce îi ieșise întru întâmpinare și care, cu un gest timid, dar plin de caritate creștină[7], îl pofti să aștepte câteva momente în cancelarie...

Calmat puțin câte puțin, apoi emoționat până la lacrimi și cuprins de fiorii pocăinței, renunță el pentru totdauna la orice planuri de răzbunare și, după ce sărută găina pe frunte și o puse la păstrare la loc sigur[8], se apucă de mătură toate chiliile și frecă scândurile cu

---

de S.P.: *mânăstirii*. În S.P., o eroare de transcriere perpetuată în toate edițiile ulterioare: *56 de ori*, în loc de *5-6 ori*, cum apare în cele două manuscrise și în C.R.! Greșeala (de tipar!) e preluată din C. Restabilim forma corectă. În B.A.R., *apropiindu-se mai cu atenție*, apoi se introduce și *puțin: puțin mai cu atenție; o mirosi <de mai multe ori în șir>*, după ce *de* fusese tăiat cu cerneală și înlocuit cu *vreo*; apoi, deasupra: *de 5-6 ori* (cu creionul) *și în șir* (cu cerneală); apare ștearsă varianta *pe rând*, ce fusese scrisă cu creionul în continuare.

[4] În B.A.R., *fără să obțină însă niciun rezultat*; din mss. C.R., prepoziția *însă* apare tăiată și va dispărea și din C.R. și C.

[5] În B.A.R., *<năvăli> pătrunse în curtea mănăstirei*; în mss.C.R., *năvăli în curtea mănăstirei*; în C.R. și C., *năvăli în curtea mânăstirei*.

[6] În B.A.R., *<îmbunat> înduioșat întâlnind privirea blândă*; în mss.C.R., *înduioșat <întâlnind> de privirea blândă*.

[7] În B.A.R., *cu <un gest binevoitor> îl pofti*; reformulat, pe marginea paginii, cu creionul: *și care, cu un gest timid <însă> dar plin de caritate creștină*. În mss. C.R., *cu <cu gesturi> un gest timid, dar plin de caritate creștină*.

[8] În B.A.R., aliniat nou, nerespectat în S.P., dar restabilit de noi. Fraza a fost scrisă, într-o primă variantă, în această formă, unde apar deja câteva ștersături: *Calmat puțin câte puțin, mișcat și cuprins de sentimente de pietate, renunță pentru totdauna la <planurile sale> orice planuri de răzbunare și, după ce sărută găina pe frunte, se apucă de mătură...* Într-un al doilea timp, se fac corecturi cu creionul: după *Calmat puțin câte puțin*, se adaugă pe marginea paginii: *iar în cele din urmă, emoționat până la lacrămi*, după ce se șterse mai întâi în cele din urmă, introdus în frază tot cu creionul; în continuare, *sentimente de pietate* e înlocuit cu *adânci fiori ai pocăinței*, continuând cu: *renunță <atunci> pentru totdauna la orice planuri de răzbunare; apoi, orice planuri de răzbunare devine: planurile sale de răzbunare; după sărută găina pe frunte*, se introduce cu creionul: *și o puse la păstrare în loc sigur*. Textul transcris în mss. C.R. nu mai cuprinde nicio corectură, doar cuvântul *lacrămi* apare

moloz.

După aceea își numără gologanii și se sui într-un copac spre a aștepta sosirea dimineții. „Ce splendoare! Ce măreție!”[9] exclamă el în extaz în fața naturii, tușind uneori semnificativ și sărind din cracă în cracă, în vreme ce, pe sub ascuns, avea grijă să dea regulat drumul în văzduh unor muște cărora le introducea sub coadă lungi fâșii de hârtie velină...

Fericirea nu îi fu însă de lungă durată[10]... Trei drumeți, care la început i se dădură[11] drept prieteni și care în cele din urmă

---

sub forma *lacrimi*. Pe marginea paginii mai este scris cu creionul și șters apoi *finalmente*, sugestie, desigur, pentru a înlocui *în cele din urmă*. Notăm și faptul că Urmuz folosește consecvent forma *totdauna*, în loc de totdeauna; o restabilim ca atare.

[9] În B.A.R., *Ce splendid! Ce magnific!* Fraza se sfârșește aici cu: *din cracă în cracă*, fără continuarea care va apărea în mss. C.R.: *în vreme ce, pe sub ascuns, avea grijă... fâșii de hârtie velină...* Pe marginea paginii, apare această însemnare cu creionul: (*vezi textul vechiu*). În mss. C.R., mai apare o singură corectură: *să dea <necontenit> regulat drumul*.

[10] În B.A.R., *Fericirea sa nu <îi> fu*; *sa* este introdus cu creionul după ce pronumele personal *îi* a fost tăiat. În mss. C.R, în C.R. și în C., *nu îi fu*; în S.P., *nu-i fu*; restabilim forma *nu îi fu*.

[11] În B.A.R., *i se dară la*, după care fraza se întrerupe: pagina următoare a caietului lipsește, iar absența ei e marcată de o notă Vorvo[reanu] lipsește o foaie, făcută vertical pe pagina următoare. În Mss. C.R., continuarea frazei este: *i se dădură drept prieteni*. În pagina regăsită în arhiva Saşa Pană, a manuscrisului B.A.R., fraza continuă cu: *<început> mai întâi drept prieteni...* Până să ajungă la forma finală, propusă spre publicare în C.R., fraza prezintă în B.A.R. mai multe reformulări, drept care transcriem segmentul care urmează, marcând intervențiile în text: *drept prieteni <și> dar cari <pretextară> <și justificară> <venirea lor acolo> se demascară ca fiind <trimeși din partea> trimeși <de-ai> <întreprinderii> din partea Fiscului, <căutând să îi facă tot felul de mizerii, contestându-i mai întâi dreptul lui> <său> contestându-i din capul locului însăși legitimitatea dreptului <său> de [a] <sta> <ședea> ședere în copac*. După *Fiscului*, mai apar în frază două semne de inserție a unor modificări cu creionul, de pe marginea de sus a paginii, care conțin și ele ștersături: *<începură să îi facă mizerii, contestându-i> <îl interpelară contestându-i> începură să-i facă mizerii*.

pretextară sosirea lor acolo ca fiind trimeși[12] din partea Fiscului, se apucară să-i facă tot felul de mizerii, începând prin a-i contesta mai întâi însuși dreptul de a sta urcat în copac...

Pentru a se arăta însă binecrescuți și a nu uza direct de rigorile ce legea le punea lor la îndemână, încercară atunci prin tot felul de mijloace piezișe să îl silească să părăsească copacul... mai întâi prin promisiunea de a-i face regulat spălături stomacale[13], oferindu-i în cele din urmă saci cu chirie, aforisme și rumegătură de lemn.

El rămase însă indiferent și rece la toate aceste ademeniri, mulțumindu-se să scoată pur și simplu actul său de paupertate, pe care întâmplarea îl făcuse să îl aibă în acea zi la sine și care, printre alte scutiri și avantagii, îi conferea și dreptul de a sta pe vine deasupra crengii unui copac, în mod absolut gratuit și oricât timp ar fi voit[14]...

---

[12] Restabilim forma *trimeși* a verbului, folosită consecvent de Urmuz, care în S.P. fusese actualizată: *trimiși*.

[13] În Mss. C.R., scris inițial *ca să nu uzeze*, șters și înlocuit cu *a nu uza; să îl facă să părăsească*: *facă* este șters și înlocuit cu *silească*; în S.P., conjunctivul *să părăsească* este înlocuit cu infinitivul *a părăsi*; restabilim forma din manuscris și din C.R. și C.; forma *regulat spălături stomacale* înlocuiește *tot soiul de spălături*. În B.A.R., fraza este din nou plină de ștersături și adaosuri: *Pentru a nu <avea însă aerul că au vor să pozeze în facă act de autoritate venit acolo ca persoane oficiale, încercară> a nu uza însă direct de rigorile ce legea le punea la îndemână, încercară prin tot felul de mijloace piezișe să îl facă să părăsească copacul, <promițându-i <mai> în schimb întâi un loc echivalent în parlament>* [urmează, introduse cu creionul:] *<ademenindu-l> mai întâi prin promisiunea de a-i face spălături stomacale* [după care fraza continuă, cu cerneală, în prima sa formă:] *<și> oferindu-i în cele din urmă <rezidii de tăbăcărie, saci cu chirie> și* <[două cuvinte șterse, indescifrabile: *cont? bolizi?*]> *<la discreție, untură de pește> oferindu-i în cele din urmă aforisme și rumegătură de lemn*.

[14] În acest aliniat sunt de notat în mss. C.R. doar intervenții minore: mulțumindu-se <pur> să scoată pur și simplu; *printre alte scutiri* apare după ezitări: <printre în afară de> <îi conferea și dreptul>; în S.P. și, prezent și în versiunile tipărite, a fost omis, drept care îl reintroducem în text. În B.A.R., fraza diferă mult: *El rămase însă*

Totuși, pentru a arăta că nu le poartă ranchiun[15] și ca să le dea în același timp o lecție fină, de tact și urbanitate[16], se dete jos, își scoase spada și intră de bunăvoie[17] în lacul mocirlos și infect din vecinătate, unde înotă iepurește timp de aproape o oră; după care Comisiunea[18] fiscală, umilită și rușinată, o rupse pe loc la fugă, răspândind pretutindeni, prin sate și prin orașe, prin munți și prin câmpii, un miros pestilențial fiscal[19].

---

*rece la toate aceste tentații <știind prea bine că la nevoie putea să invoace cu deplin succes actul său de paupertate, ce întâmplarea făcuse să ia cu sine și care, pe lângă alte scutiri și avantagii, îi conferea și dreptul de a sta pe vine deasupra crengei unui copac în mod cu totul gratuit> și oricât ar fi voit-*. Tăiată cu creionul după *tentații*, până la *paupertate* inclusiv, fraza apare în continuare hașurată cu patru linii, până la *gratuit*. În schimb, pe marginea paginii, apare, scrisă cu creionul, continuarea frazei corectate anterior: *mulțumindu-se să-și scoată pur și simplu actul său de paupertate* [urmează un segment de frază șters cu creionul, greu descifrabil] *<care, pe lângă alte drepturi, scutiri și avantagii, îi da încă (?) dreptul> <care fiindu-i> ce îi fusese eliberat <de> prin prieteni politici și care prevedea printre alte scutiri și avantagii și dreptul de a sta <gratis> pe vine <pe> deasupra crengei unui copac în mod gratuit și oricât timp ar fi voit*.

[15] În S.P., *ranchiună*; în mss. C.R. și în C.R., *ranchiun*, formă pe care o restabilim.

[16] În mss. C.R., *urbanitate* înlocuiește *bune maniere*, șters. În B.A.R., *o lecție <de> fină de tact și <urbanitate>*; apoi, introdus de pe marginea paginii, cu creionul, și șters: *și <conduită în societate> urbanitate...*

[17] În B.A.R., *de bunăvoie* este șters, apoi, reintrodus în frază, tot cu cerneală, deasupra cuvintelor șterse.

[18] În B.A.R., *timp de <un sfert de oră,> <3 cea[suri]> [aproape o oră*, introdus de pe margine, cu creionul:] <după care>. După *aproape o oră*, se pune punct și virgulă, iar *Comisiunea* este scris cu majusculă. O restabilim ca atare.

[19] În B.A.R., *o rupse* [*atunci*, introdus cu creionul] *la fugă, împrăștiind pretutindeni, prin sate și orașe, prin munți și prin câmpii, un <miros nesuferit de untură de pește...> miros pestilențial fiscal*. Pe marginea paginii, scris cu creionul, apare un segment de text ce se cere introdus, după *o rupse la fugă*, căci, cu aceeași trăsătură de creion apare tăiată ușor continuarea: *împrăștiind pretutindeni, prin sate și orașe, prin munți și prin câmpii*]; acest adaos marginal sună așa: *mai înainte ca eroul nostru (?) să fi ieșit la suprafață*. Tot cu creionul este reformulată, pe margine, fraza care urma să înlocuiască formele precedente: *Efectul fu în adevăr miraculos. Căci Comisiunea fiscală, umilită și rușinată, o rupse la fugă <prin> mai înainte ca eroul să*

El însuși, îndurerat și decepționat de pe urma atâtor încercări rele prin cari trecuse, își numără gologanii și se sui din nou în copac, de unde de astă dată se găinață asupra întregului teren, zâmbind cu perversitate[20]...

După aceea, regretând sincer ceea ce făcuse, dar totuși cu mult profitat moralmente, se dete jos, se scurtă cu un centimetru[21] și, intonând cântecul libertății, vârî găina sub gheroc și dispăru cu ea în întuneric[22]...

Se crede că ar fi apucat drumul spre orașul său natal, unde, sătul de burlăcie, s-ar fi hotărât ca împreună cu dânsa să întemeieze[23] un cămin și să devină folositor semenilor săi, învățându-i arta moșitului.

---

*fi ieșit la suprafață*. Versiunea din mss. C.R., care va fi tipărită, renunță la această inserție.

[20] În B.A.R., fraza prezintă diferențe de formulare și câteva corecturi: *<El însuși> Îndurerat și decepționat <în urma după> în urma atâtor încercări grele prin cari trecuse <,> și simțind că furtuna este gata <iarăși> din nou să amenințe, își numără gologanii și se sui <din nou> iarăși în copac, de unde <de astă dată... se excreționă> găinață asupra întregului teren, zâmbind cu perversitate*.

[21] În B.A.R., *După aceea, pe deplin reconfortat moralmente, se dete jos, se scurtă cu <un deget> un centimetru*. Am restabilit forma din manuscrise, transcrisă eronat în S.P.. unde în loc de *se scurtă*, apare *se scutură*! Eroarea - de tipar - apăruse în ambele variante tipărite, din C.R. și C.

[22] În B.A.R., continuarea, scrisă cu cerneală, a frazei suna așa: *intonă cântecul libertății și după [ce] eliberă găina din mănăstire* [*mănăstire* e tăiat și înlocuit în creion cu *gheroc*], dispăru cu ea în întuneric. Pe marginea paginii, scrisă cu creionul, această variantă: *și <după ce intonă> intonând cântecul libertate, vârî găina sub gheroc și dispăru cu ea în întuneric*. În mss. C.R.., *în întunerec*.

[23] Fraza finală, fără corecturi în mss. C.R., apare în B.A.R. după punct și virgulă, cu literă mică, și e formulată mai concis: *luând drumul spre orașul său natal, unde se decise ca <împreună cu dânsa> să întemeieze...*

# ISMAÏL ȘI TURNAVITU[1]

Ismaïl este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate.

Înainte vreme creștea și în Grădina Botanică, iar mai târziu, grație progresului științei moderne, s-a reușit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză.

Ismaïl nu umblă niciodată singur. Poate fi găsit însă pe la ora 5 1/2 dimineața, rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei, însoțit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu odgon de vapor și pe care în timpul nopții îl mănâncă crud și viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămâie... Alți viezuri mai cultivă Ismaïl în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține[2] până ce au împlinit vârsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, când[3], la adăpost de orice răspundere penală, îi

---

[1] Proza a fost publicată, la insistențele lui Tudor Arghezi, în revista *Cugetul românesc*, nr. 3, 1922, p. 270-272. Dintre variantele sale manuscrise, se cunoaște până acum doar cea din „caietul roșu" de la Biblioteca Academiei Române. Pentru ediția din 1930, Saşa Pană a preluat textul din revistă.

[2] În B.A.R., *din Dobrogea. Acolo îi întreține*; inițial, după *Dobrogea*, autorul ezită între continuarea cu adverbul *unde*, tăiat de două ori, și începerea unei noi propoziții cu *Acolo*, acest adverb fiind tăiat și el într-o primă instanță, deasupra celor două tăieturi ale lui *unde*. Se decide pentru această a doua soluție, scriind pe marginea foii, cu cerneală, *Acolo îi întreține*. Varianta reținută pentru tipar la C.R. va fi, totuși, prima.

[3] În mss., *când Ismaïl...*, cu numele personajului tăiat.

necinstește rând pe rând și fără pic de[4] mustrare de cuget.

Cea mai mare parte din an, Ismaïl nu se știe unde locuiește. Se crede că stă conservat într-un borcan[5] situat în podul locuinței iubitului său tată, un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele. Acesta[6], din prea multă dragoste părintească, se zice că îl ține astfel sechestrat[7] pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și de corupția moravurilor noastre electorale. Totuși, Ismaïl reușește să scape de acolo câte trei luni pe an, în timpul iernii, când cea mai mare plăcere a lui[8] este să se îmbrace cu o rochie de gală[9], făcută din ștofă[10] de macat de pat cu flori mari cărămizii și apoi să se agațe de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tencuitul, cu scopul unic[11] de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători... În acest mod speră el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitorești[12]... Ismaïl primește și audiențe, însă numai în vârful dealului de lângă pepiniera cu viezuri. Sute[13] de solicitatori

---

[4] În mss., *fără cea mai mică mustrare*.

[5] În mss., *în un borcan cu o soluție de ambrozie și papricaș* (și adăugat cu creionul) *borcan ce se găsește*... Inițial, fraza continua cu cerneală: *și papricaș, situat în podul*...

[6] *Bătrânul*...

[7] B.A.R.: Inițial, după *sechestrat*, textul continua cu *zic unii*, tăiat apoi și înlocuit cu *probabil*, scris cu creionul, după ce un alt adaos cu creionul - *mai mult* - fusese de asemenea tăiat.

[8] *A lui* fusese tăiat și înlocuit cu *a sa*, scris cu creionul, apoi se revine la forma *a lui*.

[9] Determinantul *de gală* e adăugat cu creionul, la revenirea asupra textului.

[10] În S.P., *stofă*; corectat după C.R. și B.A.R.

[11] În B.A.R., *se serbează terminarea de cărămidă, în scopul de a fi oferit*; la corectură, *terminarea de cărămidă* se taie cu creionul, fiind înlocuită cu *tencuitul*; tot atunci se adaugă cu creionul atributul *unic*.

[12] În B.A.R., *ceea ce ar putea contribui cu o <largă>< bună> <mare> însemnată măsură*; în ultimă instanță, se pune punct și virgulă și se adaugă cu creionul *prin aceasta speră că va*...

[13] Inițial: *Sute și mii*, înlocuit apoi cu *sute*.

de posturi, ajutoare bănești și lemne sunt mai întâi introduși sub un abat-jour enorm, unde sunt obligați[14] să clocească fiecare câte patru ouă. Sunt apoi suiți în câte un vagonet de gunoi de-al primăriei și cărați cu o iuțeală vertiginoasă până sus la Ismaïl[15], de către un prieten al acestuia, care îi servă și de salam[16], numit Turnavitu, personaj ciudat[17], care, în timpul ascensiunii, are urâtul obicei de a cere solicitatorilor să i se promită corespondență amoroasă[18], contrar amenințări cu răsturnarea.

Turnavitu nu a fost multă vreme decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni. Nemaiputând suporta mirosul[19] ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu mai multă vreme[20] politică și reuși astfel să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri „Radu-Vodă".

La o serată dansantă făcu cunoștința[21] lui Ismaïl. Expunându-i acestuia mizera situație în care a ajuns din cauza atâtor învârtituri, Ismaïl, inimă caritabilă, îl luă sub protecțiunea sa. I se promise să i se servească de îndată câte 50 de bani pe zi și tain, cu singura obligațiune pentru Turnavitu de a-i servi de șambelan[22] la viezuri;

---

[14] *unde sunt* apare tăiat cu creionul, iar în loc se pune conjuncția *și*.
[15] În B.A.R., *iar apoi sunt cărați cu o iuțeală vertiginoasă în câte un vagonet cu două roate până la locuința lui Ismaïl*; la o nouă corectură: *sunt suiți* [introdus cu creionul] *apoi și cărați cu o iuțeală vertiginoasă în câte un vagonet de gunoi de-al primăriei până sus la Ismaïl*; *sus la* e adăugat cu creionul după ce s-a tăiat *la locuința*.
[16] În B.A.R., *șambelan*.
[17] În B.A.R., inițial *foarte ciudat*, apoi s-a șters *foarte*.
[18] În B.A.R., *să îi facă propuneri rușinoase*, tăiat și înlocuit cu *să i se promită corespondență amoroasă*, adăugat cu o altă nuanță de cerneală.
[19] În B.A.R., *mirosul infect*.
[20] În B.A.R., *<mai multă vreme> câtva timp*.
[21] În S.P., *cunoștință*; corectat după mss. și C.R.
[22] În B.A.R., în prima formă, scris cu cerneală: *îl luă sub protecția sa și, spre a-i veni*

asemenea, să-i iasă înainte, în fiecare dimineață, pe strada Arionoaiei și, prefăcându-se că nu-l[23] observă, să calce[24] viezurele pe coadă spre a-i cere apoi[25] mii de scuze pentru neatenție, iar pe Ismaïl să-l[26] măgulească pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de rapiță, urându-i prosperitate și fericire...

Tot spre a place bunului său prieten și protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz[27], până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei la insulele[28] Majorca și Minorca: mai toate aceste călătorii se compun[29] din dus, din spânzurarea unei șopârle de clanța ușii Căpităniei[30] portului și apoi reîntoarcerea în patrie...

În una din aceste călătorii, Turnavitu, contractând un guturai nesuferit, molipsi la înapoiere, în așa hal, pe toți viezurii, încât, din cauza deselor lor strănuturi, Ismaïl nu îi mai putea avea la discreție oricum[31]. Fu imediat concediat din serviciu.

---

*în ajutor, îi oferi câte 50 de bani pe zi și tain, cu singura obligație pentru Turnavitu să-i servească de șambelan...*; la o corectură făcută cu creionul, frază se schimbă în felul următor: *îl luă sub protecția sa și se oferi să-i servească de îndată câte 50 de bani pe zi și tain de pâine. I se impuse lui Turnavitu să-i servească de șambelan...* O altă corectură, cu creionul, e introdusă de pe marginea paginii și stabilește forma definitivă a frazei: *I se impuse lui Turnavitu singura obligație de a servi de șambelan la viezuri și să îi iasă înainte pe strada Arionoaiei etc. etc.* În textul scris inițial era scris, apoi tăiat, *să-l întâmpine*. Pe margine, sub acest adaos cu creionul, se ghicește, făcută de o altă mână, notația: *prea lungă fraza*.

[23] În B.A.R., *unde... nu îl observă...*

[24] După *să calce* < *foarte ușor*> *viezurele*.

[25] *...apoi <viezurelui> mii de scuze...*

[26] În mss., *să îl*.

[27] *...și, dacă este umplut cu <gaz> petrol.*

[28] *...<până> la insulele*.

[29] *...<care> se compun*.

[30] *De ușa căpitămiei*; apoi, corectat cu creionul: *clanța <de la> ușii căpitămiei...*

[31] În B.A.R., o variantă mai dezvoltată a acestui pasaj: *Tot călătorind astfel, Turnavitu deveni într-o zi* [corectat cu creionul: *bună zi*] *atât de instruit și conștient*

Fire afară din cale sensibilă și neputând suporta[32] o atare umilință, disperat, Turnavitu își puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii, după ce avu însă mai întâi grijă să își scoată cei patru dinți canini din gură[33]...

Înainte de moarte se răzbună grozav pe Ismaïl[34], căci, punând să i se fure acestuia toate rochile[35], cu gaz dintr-însul, le dădu foc pe un maidan. Redus astfel la mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și din favoriți, Ismaïl abia mai avu puterea să se mai târască până la marginea pepinierei cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine și în această stare a rămas până în ziua de azi[36]...

---

*de <propria sa valoare personală> de drepturile și îndatoririle sale încât, molipsind pe toți viezurii, aceștia începură să reziste la orice încercări <de a mai fi mâncați> ale lui Ismaïl de a-i mânca sau silui* [*sau silui*, e adăugat cu creionul]. La începutul propoziției următoare, cuvântul *Ismaïl* apare tăiat.

[32] În B.A.R., *o situație atât de umilitoare*, cu varianta *un asemenea afront* - ambele tăiate și înlocuite cu *o atare situațiune*.

[33] În B.A.R., *concepu atunci planul disperat al sinuciderei, după ce avu însă mai întâi grijă să-și scoată și cei patru dinți canini din gură și măseaua carnasieră*. La corectură, sunt tăiate calificativele *funestul, grozavul* introduse înaintea cuvântului *plan,* ca și adjectivul *disperat*, plasat inițial după *planul*; după ce *avu* este înlocuit cu *nu fără a fi avut*, scris cu creionul; după *să-și scoată*, autorul scrisese, cu creionul, *din gură*, tăiat apoi, ca și restul frazei: *din gură și măseaua carnasieră*, oprindu-se la *canini*.

[34] În B.A.R., *Răzbunarea sa față de Ismaïl a fost <totuși> teribilă*.

[35] În B.A.R., forma inițială, cu cerneală: *punând să i se <fure acestuia> dea foc la toate rochile*; pluralul *rochiile*, din S.P. a fost corectat după C.R., *rochile*, de circulație în epocă. În mss., după *rochile*, textul are o continuare diferită în mare măsură de versiunea tipărită: *îl reduse la <mizerabila> mizera situație de a rămâne compus numai din ochi și favoriți, ceea ce îl făcu să cadă pentru totdauna în stare de dezagregare și de nesimțire*; inițial, *pentru totdauna* e șters cu creionul, dar e reintrodus, tot în creion, pe marginea paginii. Scris neglijent, cu creionul, se poate descifra cu greu, în josul acestui pasaj, un adaos ce concentrează finalul astfel: *stare în care se găsește (?) până în ziua de azi*.

[36] În B.A.R., apare și un *Postscriptum*, care a fost eliminat în versiunea predată la tipar: *„P.S. Abia târziu, în urmă, <două comisiuni> o comisiune <savantă> a monumentelor istorice, descoperindu-l prin săpături, îl restaură și reclădi pe loc pe*

*de-a-ntregul; dar <exact> <tot în același timp>* [înlocuit, în creion, cu *tot atunci*], *o altă comisiune numai istorică, găsind că <a fost mai mu[lt]> Ismaïl* [numele e adăugat cu creionul, peste ștersătura precedentă] *nu a fost niciodată monument, ci numai personaj istoric, îi culese cu grijă rămășițele și cu deosebită pompă <le tran[sportă]> făcu să fie transportate și <de[puse]> le depuse în <Pantheon> curtea postului Radu Vodă*. Ultimele trei cuvinte de după *Pantheon*, șters cu creionul, sunt scrise pe marginea foii, tot în creion, la altă dată și, se pare, de o altă mână decât a lui Urmuz.

# EMIL GAYK[1]

Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă[2]. El are gâtlejul totdauna supt și moralul foarte ridicat[3]. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezișe[4], din direcțiunea ce ia uneori nasul său ascuțit, precum și din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat[5] și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să

---

[1] Schița fost publicată postum sub acest titlu în revista *Punct*, nr. 9, din 17 ianuarie 1925, p. 2. Se cunosc până acum două variante manuscrise. Cea mai veche pare a fi textul din B.A.R., cu titlul *Gayk*, alta se află în arhiva Sașa Pană (A.S.P.). În ediția din 1930, Sașa Pană pare a fi avut drept reper textul tipărit în *Punct* (P.), din care preia și două lecțiuni greșite sau erori de tipar, însă a văzut și „caietul roșu", fiindcă reține de acolo o sintagmă (cea privitoare la intervenția Vaticanului), pe care o vom semnala la timpul potrivit și care nu există nici în A.S.P., nici în P.

[2] În B.A.R., *poartă pe umărul drept* e ușor șters cu creionul; pe margine, tot cu creionul: *raniță cu gamelă*. În A.S.P. și P., forma tipărită în S.P.

[3] În S.P., *totdeauna*; restabilim forma *totdauna* a adverbului, din B.A.R., transcrisă astfel și în A.S.P. și folosită consecvent de Urmuz. La aceeași propoziție, lângă *totdauna*, o notă laterală cu creionul, în paranteză, indică (*la sfârșit*); așadar, adverbul ar apărea în această poziție: *El are gâtlejul supt și moralul foarte* [*foarte* e introdus cu creionul] *ridicat totdauna*. Însă, la transcrierea în A.S.P., Urmuz a preferat forma inițială: *El are gâtlejul totdauna supt și moralul foarte ridicat* - tipărită și în P., reluată în S.P. În A.S.P., o corectură: *poartă <susțină> pe umărul drept*; după *foarte*, scris deasupra, se indică cu creionul că va fi plasat *la sfârșit*.

[4] În B.A.R., *privirea lui piezișe*, transcris în A.S.P., *privirea-i*. În B.A.R, *dar din privirea lui piezișe* apare șters cu creionul, apoi se revine, notându-se deasupra: *neșters*. G. Muntean presupunea, cu un semn de întrebare, lecțiunea... *meșter*.

[5] În B.A.R., *ciupit de variolă*; în A.S.P., și P., *ciupit de vărsat*.

sară pe tine pentru a te ciuguli[6].

Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc, Gayk stă totdauna puțin aplecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile[7]. Ține să fie bine pregătit pentru orice eventualitate, și de aceea doarme numai în frac și mănuși albe, păstrând ascunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeți și... o mitralieră[8].

În timpul zilei, Gayk nu poate suferi însă altă îmbrăcăminte[9] decât o perdeluță cu brizbizuri, una în față și alta în spate, și cari se pot foarte ușor da în lături[10] de oricine, cu permisiunea sa.

Timpul și-l petrece înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcțiunea nord-sud, de teamă de a nu ieși din neutralitate. În ora liberă ce îi mai rămâne se inspiră de la muze cu bocanci[11].

A reușit în curând să ne dea o nouă îndrumare în politica noastră

---

[6] În B.A.R., Urmuz scrisese mai întâi: *gata să sară*, a tăiat apoi *gata*, a introdus cu creionul *imediat*, tăiat la rândul său, ca să opteze pentru forma: *gata oricând să sară*, devenită în A.S.P. *în tot momentul gata să sară*. În finalul propoziției, verbul *ciuguli* fusese inițial înlocuit cu *scormoni*, apoi reluat în forma ultimă.

[7] În B.A.R., *domina <pozițiile strategice> împrejurimile*.

[8] Varianta B.A.R., *îmbrăcat <și> <mai mult> <în frac și manta cazonă> <când> mai mult în redingotă <când> și în manta cazonă, având oricând* [*oricând*, adăugat cu creionul] *ascunse sub pernă o notă diplomatică*... În A.S.P., *doarme numai în frac și mănuși albe, păstrând ascunse sub pernă o cantitate de pesmeți*; nu apare aici o *notă diplomatică*, absentă și din versiunea tipărită în P. Varianta S.P. o recuperează din B.A.R.

[9] În B.A.R. și în A.S.P., *nu poate suferi însă o altă îmbrăcăminte*; reintroducem în text conjuncția *însă*, omisă în S.P.

[10] Inițial, în B.A.R., *cari se pot ușor da la o parte*; apoi, *se pot* a fost înlocuit cu singularul *se poate*, iar *da la o parte* a devenit *înlătura*. În A.S.P., *cari se pot foarte ușor da în lături*, formă preluată în S.P.

[11] În B.A.R., *câte 23 ore din zi*. Fraza *În ora liberă ce îi mai rămâne, se inspiră de la muze cu bocanci* lipsește din acest manuscris, însă apare în A.S.P., unde începuse cu *Restul*, tăiat apoi. Restabilim forma separată a pronumelor, *ce îi*, din manuscris, care în P și S.P. e tipărită *ce-i*.

externă, emițând cel dintâi și cu multă autoritate părerea că trebuie să luăm pe transilvăneni fără Transilvania; susține însă că trebuie cu orice preț să obținem prin intervenția Vaticanului Năsăudul[12] cu trei kilometri, kilometri situați nu însă împrejur, ci aliniați unul lângă altul, în lungime, alături de oraș[13] și cu direcția spre ducatul de Luxemburg, ca semn de admonestare pentru că a permis să i se violeze neutralitatea de armatele germane.

Emil Gayk nu are copii[14]. A adoptat însă, pe când era încă elev în gimnaziu, pe o nepoată a sa[15], în momentul în care aceasta lucra la gherghef[16]. Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă - având grijă să-i trimeată în fiecare zi, la institutul unde o internase, câte un chelner care să o roage din partea sa să se spele în fiecare sâmbătă pe cap și să-și formeze neapărat o cultură

---

[12] În B.A.R., *emițând <cel dintâi și cu>* [adăugat cu creionul: *cu multă autoritate*] *părerea că, pentru a da dovadă că suntem un element <de> ponderat și de ordine în Orient, să păstrăm numai pe transilvăneni <restituind> fără Transilvania; <iar> în ce privește revendicările noastre teritoriale* [adăugat cu creionul: *e de părere*] să obținem, prin mijlocirea Vaticanului, numai Năsăudul... În A.S.P., *numai pe transilvăneni*; lipsește din acest manuscris sintagma: *prin mijlocirea Vaticanului*, pe care Sașa Pană o preia din B.A.R.

[13] În B.A.R., *cu trei kilometri, însă nu măsurați împrejur, ci aliniați unul lângă altul în dreapta orașului, în direcțiunea... ca semn de <admonestare> <molestare> admonestare <că pentru că> că...* În A.S.P., *cu trei kilometri, kilometri <nu însă> situați nu însă împrejur, ci aliniați unul lângă altul în lungime alături de oraș și cu direcția...* Este forma tipărită în P. și apoi în S.P.

[14] În S.P., *Gayk*; restabilim numele întreg, după ambele manuscrise şi P.

[15] În B.A.R. fraza începea așa: *A adoptat însă, când suna goarna mobilizării...* Apoi, a fost tăiat segmentul: *însă, când suna goarna mobilizării* și înlocuit, în creion, cu *<de curând>, când era elev în gimnaziu...*

[16] În B.A.R., forma inițială a acestui segment de frază: *când aceasta lucra la gherghef...* Apoi, *lucra* a fost tăiat și înlocuit cu creionul: *când a surprins-o lucr<a>[ând]* ; A.S.P păstrează forma inițială, reluată și în S.P.

generală[17].

Foarte sârguitoare și conștiincioasă, această nepoată a sa ajunse în scurt timp la maturitate și, observând într-una din zile că a reușit să dobândească o cultură generală[18], a cerut iubitului său unchi să o libereze din pension și să fie scoasă... la câmp. Încurajată că a fost atât de ușor satisfăcută, ea nu pregetă mai târziu să ceară să i se garanteze și accesul la mare[19]. Gayk atunci, drept orice răspuns, sări brusc asupra ei și o ciuguli de nenumărate ori; ceea ce dânsa găsind că i s-a făcut contra oricărui uz internațional și fără nici una aviz prealabil, se consideră în stare de război, război care îi ținu angajați

---

[17] *Această frază are în B.A.R. o primă variantă mai dezvoltată și diferită de cea definitivă: a reușit amânarea războiului până la terminarea educațiunei acestei nepoate <în care sco> și în acest cop Gayk o înscrise imediat în un pension, cu obligațiunea de a ieși de acolo un important factor de civilizație și de progres*. O notă,*ı, urmată de o paranteză (*vezi nota*), trimitea în josul paginii: *Probabil făcu toate acestea din dorința de a înlătura războiul*. Se revine apoi, tăindu-se cu creionul toată fraza, inclusiv nota de subsol, și se reformulează, tot cu creionul, deasupra rândurilor tăiate și lateral: *Nu s-a dat înapoi de la niciun sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă, având grijă să-i trimeată în fiecare zi la institutul unde era internată, câte un chelner ca să o roage să-și <îngrijească> păstreze toți dinții și să devină un <element> important factor de ordine și de pace*. În A.S.P., se transcrie această formă, până la *să o roage*, după care continuă diferit: *din partea sa să se spele în fiecare sâmbătă pe cap și să-și formeze neapărat o cultură generală*. Sub acest aspect e tipărită în P. și reluată în S.P., unde forma *trimeată* a verbului e schimbată în *trimită*; o restabilim pe cea din manuscrise și P.

[18] În B.A.R., inițial: *această nepoată, simțind într-una din zile că a devenit un important factor de civilizație*; ulterior, se intervine cu creionul, adăugându-se după nepoată: *ajunse în scurt timp la maturitate și...*; un important factor devine un asemenea factor, iar *de civilizație*, cu adaosul deasupra, în creion, *și progres*, sunt șterse, adăugându-se cu creionul: *și că a dobândit și o cultură generală*. În S.P. se preia greșit din P. forma *ajunge*, în loc de *ajunse*, cum apare în ambele manuscrise, pe care o restabilim. În S.P., punctele suspensie apar după *câmp*.

[19] În B.A.R., fraza are următorul aspect: *Încurajată că atât de ușor a fost satisfăcută, ea nu pregetă însă mai târziu să ceară să i se garanteze și accesul la mare*; *mai târziu* și *să se garanteze* sunt intercalate cu creionul. În A.S.P., *...că a fost atât de ușor satisfăcută*. În P. și în S.P., apare forma din A.S.P.

mai mult ca trei ani de zile și pe un front de aproape șapte sute de kilometri[20]. Amândoi luptară având hrana în bani[21] și cu foarte mult eroism, însă în cele din urmă Gayk, fiind avansat mareșal[22] pe câmpul de luptă și negăsind acolo nici un ceaprazar militar pentru a-și pune galoanele noului său grad, renunță de a se mai bate și ceru pace[23]. Aceasta conveni de altfel de minune și nepoatei sale, care tocmai atunci căpătase un foruncul și căreia, rămasă cu retragerea tăiată[24], nu i se mai trimetea de neutri nici fasole și nici benzină[25].

Primul schimb de prizonieri îl făcură la casa Teatrului de operațiuni, obținând pentru el prețuri ridicate[26]. După aceea

---

[20] În B.A.R., *o <ciuguli> <scormon>i ciuguli; în stare de război; < acest> război, care îi ţinură* [sic!] *angajați mai mulți ani în șir și pe un front de mai multe mii de kilometri*. În A.S.P., *mai mult ca trei ani de zile și pe un front de aproape* ***< 700> șapte sute de kilometri***. Aceasta este forma tipărită în P. și S.P., unde se menține forma greșită, de plural, a verbului; o corectăm, fiind vorba de o neglijență evidentă a autorului.

[21] În B.A.R., *având moralul și hrana...*; *moralul și* sunt inserate cu creionul în text; ... *<dar> însă în cele din urmă...*; în A.S.P., nu se mai reia corectura *moralul și*.

[22] În A.S.P. și în P. cuvântul *mareșal* lipsește, fiind omis de Urmuz la transcrierea după B.A.R, unde acesta există și e preluat, în mod firesc, și în S.P.

[23] În B.A.R., *negăsind acolo galoane suficiente pentru noul său grad*; în S.P. se tipărește varianta P., care corespunde cu cea din A.S.P.; în aceasta din urmă, o corectură: *renunță <la luptă> de a se mai bate...*

[24] În prima formă, din B.A.R., *care rămăsese cu... retragerea tăiată*; apoi se taie *care* și se adaugă cu creionul: *căreia îi ieșise un foruncul și*. S.P. preia varianta P., identică cu cea din A.S.P.; restabilim forma *foruncul*, prezentă în ambele manuscrise și în P., care S.P. apare actualizată ca *furuncul*.

[25] În B.A.R., *și căreia de mai mult timp nu i se mai trimetea de neutri nici fasole și nici benzină*; în A.S.P. și P. se omite *de mai mult timp*, pe care nu-l preia nici S.P.: *nu i se mai trimetea de nimeni nici fasole și nici bezină*; în schimb, e recuperat din B.A.R. *de neutri*, preferat în locul lui *de nimeni*. S.P. schimbă forma verbului în *trimitea*, omiţând de asemenea conjuncţia *şi* din sintagma *şi nici benzină*; restabilim textul după manuscrise și P.

[26] În B.A.R., *îl făcu*, corectat la transcrierea în A.S.P.: *îl făcură*. Aici, apare și o corectură: *casa <de schimb> a Teatrului...* În varianta din „caietul roșu”, propoziția

convenire să încheie o pace rușinoasă[27]. Gayk își luă angajamentul să renunțe pentru totdeauna de a mai ciuguli pe cineva, mărginindu-se de aci înainte numai la câte o litră de grăunțe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub garanția și controlul Marilor Puteri[28]; iar nepoata sa obținu în sfârșit o fâșie lată de doi centimetri până la mare[29], însă fără dreptul de a se dispensa de pantaloni de baie[30]. Totuși, în cele din urmă, amândoi rămaseră pe deplin satisfăcuți[31], căci o clauză secretă a tratatului le dedea dreptul să-și poată ridica fiecare pe viitor cât va putea mai sus moralul[32].

---

se încheia cu *operațiuni*; în A.S.P., ea continuă cu: *obținând pentru ei prețuri ridicate*. În P, prețurile devin, în mod inexplicabil, *modeste* și sunt preluate ca atare în S.P. Ni se pare mai logic ca amintitele prețuri să fi fost mai *ridicate*, dată fiind devalorizarea sugerată de ulterioara pace rușinoasă. Restabilim varianta din manuscrisul A.S.P. Notăm și o corectură în A.S.P.; *<obținură> convenire*.

[27] În B.A.R., inițial fraza începea astfel: *După aceea, convenire...* Apoi, e corectată pe margine cu creionul: *Amândoi convenire să încheie o pace rușinoasă*.

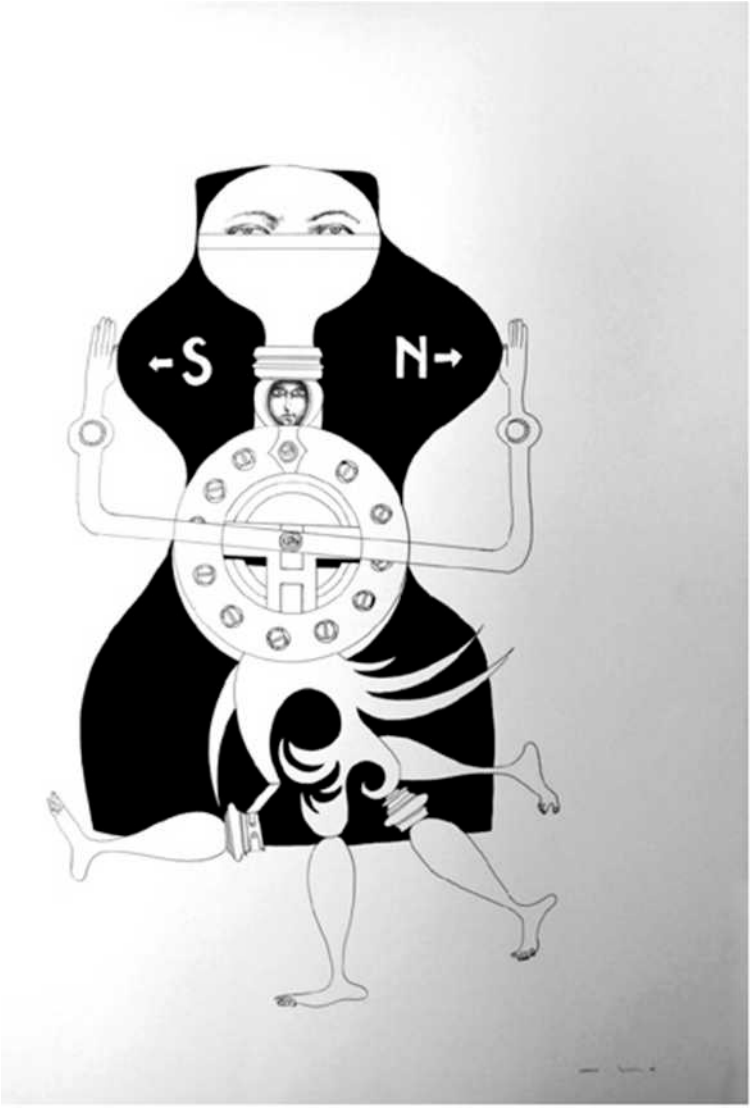
[28] Varianta B.A.R. prezintă deosebiri importante față de versiunea finală*: Gayk își luă angajamentul să nu o mai <ciugulească> scormonească <niciodată vreun stat sau vreun particular fără>* [corectat apoi cu creionul: *niciodată decât cu*] *avizul prealabil <al unei comisiuni interaliate>* [corectat cu creionul: *al Marilor Puteri*], În S.P. e preluată varianta A.S.P., tipărită în P.

[29] În A.S.P., *un drum liber la mare*; S.P. preia varianta din B.A.R., *o fâșie lată de 2 centimetri până la mare*, scriind, totuși, cifra cu litere.

[30] În B.A.R., *însă cu condițiunea de <a nu intra cumva în apă fără costum de baie>*; segmentul tăiat e înlocuit, cu creionul: *a păstra decența tot timpul cât va sta în apă*. În A.S.P., *fără dreptul de a se dispensa de <vreun> pantaloni de baie*. Este forma tipărită în P. și în S.P.

[31] În B.A.R., *<Amândoi> Și ambii rămaseră <totuși> astfel pe deplin satisfăcuți. Și ambii și astfel*, sunt corecturi făcute cu creionul. În A.S.P., *Totuși, în cele din urmă, amândoi rămaseră pe deplin satisfăcuți* - formă tipărită în P. și S.P.

[32] În B.A.R., *căci o clauză secretă a tratatului le dădea dreptul* - corectată astfel: *căci nici o clauză <secretă> a tratatului nu <le dădea> le ridica dreptul de a-și ridica <fiecare> pe viitor fiecare <încă și> cât mai sus moralul. Nici o clauză nu le ridica* - intervenții făcute cu creionul. În A.S.P., *le dedea dreptul să-și poată ridica fiecare pe viitor cât va putea mai mult... moralul*. În S.P., mai sus, ca în B.A.R., și forma actualizată a verbului: *dădea*. Ultima frază apare tăiată în B.A.R, cu creionul, dar pe




marginea ei apare încercuit, scris tot cu creionul: *Neșters*. George Muntean omite această însemnare și consideră, totuși, fraza ca fiind eliminată și nu o mai reține în versiunea tipărită în revista *Manuscriptum*.

# COTADI ȘI DRAGOMIR[1]

Cotadi este scurt și pântecos[2], cu musculatura proeminentă, cu picioarele îndoite de două ori în afară și o dată înăuntru și veșnic neras. Părul negru ca pana corbului îi e plin[3] de mătreață și încărcat cu sclipitori și scumpi piepteni de bagá.

Cotadi nu are mai niciodată poziținne[4] verticală, din cauza unei îmbrăcăminte de șiță ce-i formează un fel de cuirasă, și care, deși îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvârșită abnegație direct pe piele, pe sub[5] cămașa țărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată. O particularitate a lui Cotadi este că, fără să vrea, devine de două ori mai lat și cu totul străveziu, dar aceasta numai de două ori pe an, și anume, când soarele ajunge la solstițiu.

Cea mai mare plăcere a lui Cotadi - în afară de aceea de a-și lipi cu gumă arabică diferiți nasturi și insecte moarte pe pielița fină și catifelată a gușei sale[6] - mai este și aceea ca, din dosul tejghelei unde șade, să caute să atragă cu șiretenie pe câte un client al său în discuții, la început cât se poate de plăcute și din ce în ce mai

---

[1] Publicată postum în revista *Punct*, nr. 11, februarie 1925. Se cunoaște un singur manuscris, cel din caietul conservat în Biblioteca Academiei Române.

[2] În B.A.R., *scurt și cubic*; S.P. preia versiunea tipărită în P.

[3] În B.A.R., *îi e plin*; în P., a fost omis pronumele personal; refacem forma din manuscris.

[4] În P., *poziținnea*. Corectăm, după B.A.R., *poziținne*.

[5] În P., *și sub*; în B.A.R., *pe sub*; reluăm această formă, după manuscris.

[6] În B.A.R., *pe gușa sa catifelată*.

animate, până ce reușește, iuțind tonul, să facă să fie cel puțin o dată contrazis - pentru a răspunde interlocutorului său prin mai multe lovituri puternice ce le dă în dușumea cu muchea unui capac de pian, pe care îl are înșurupat la spate, deasupra feselor, și pe care îl pune totdauna în mișcare în asemenea ocaziuni, punând în nedumerire pe clienții săi și băgând în sperieți pe cei mai slabi de înger[7].

Acest capac mai servă lui Cotadi și ca perete pe care se urinează mai ales iarna, când e frig afară și nu poate ieși din prăvălie, deși trebuie să-i fie destul de dezagreabil aceasta, capacul fiind atașat la spate, iar nu în față. De asemenea, el servă la nevoie de urinar și pentru ceilalți clienți mai vechi ai magazinului și pentru intimii casei, deși, încă de la început, Cotadi, cu ocazia instalării mecanismului, nu era dispus să facă nici o concesie, probă că pusese pe un zugrav de firme să-i scrie pe acel capac: „Murdăria oprită”[8].

Se mai știe despre Cotadi că se hrănește numai cu ouă de furnici, pe care le introduce pe o pâlnie, dând în schimb afară sifon și că este astupat timp de șase luni pe an cu un dop de sticlă de șampanie, pe care de câte ori îl trage afară[9], se încearcă să îl împartă în loturi inalienabile și să-l distribuie populațiunii rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod, cu totul empiric și primitiv, delicata și complicata chestiune agrară...[10]

Despre origina și rudeniile lui Cotadi nu se știe aproape nimic

---

[7] Pasaj identic cu P. În B.A.R., *...pe câte un client în discuții interesante, până ce reușește <să fie> să facă să fie măcar o dată contrazis, <când> pentru a răspunde apoi... cu un capac de ladă... deasupra feselor, voind astfel să-și arate autoritatea și competința sa în materie...*

[8] Acest pasaj lipsește integral din B.A.R.., dar apare în P.

[9] În B.A.R, *...de câte ori îl trage afară* (scrisese inițial, apoi tăiase, *după ce îl tr); să îl împartă... și să-l distribuie*; am restabilit forma separată de conjuncție a pronumelui, ca în manuscris.

[10] Întreg acest pasaj nu apare în textul tipărit în P, dar există în B.A.R.

precis. Se crede că purcede dintr-o familie[11] nobilă, al cărui ultim descendent a rămas o mătușă a lui bătrână[12], care șade la mahala și care zilnic îi trimete[13] scrisori pline cu epigrame spirituale compuse în dialectul macedonean[14], precum și pachețele mici cu tărâțe, sperând prin aceasta să-l abrutizeze și să-l facă să renunțe de bunăvoie la partea de moștenire ce i s-ar cuveni după moartea ei. Toate acestea ea i le trimete prin un băiat[15] foarte deștept, cu urechile nichelate și cu pantofii vărgați, numit Tudose.

Cotadi, care este însă un om cu judecată, știe să rabde toate aceste curiozități ale bătrânei și se consolează de mizeriile vieții cu sincera prietenie ce i-o arată Dragomir, vechi camarad de școală și totdeodată cel mai bun prieten[16].

Dragomir este foarte lung, cârn, cu ochi rotunzi și foarte mobili, având gâtul subțire de culoarea cafelei cu lapte și fasonat ca la strung, și purtând două smocuri fine de păr, lustruite și negre ca pana corbului, care-i atârnă ca un decimetru pe ceafa-i rotunjită și lăsând să se scurgă din ele la vârfuri câte două picături limpezi[17] de untdelemn franțuzesc.

Dragomir are o inimă foarte bună. Când vede pe iubitul său Cotadi[18] că, cu toate pocniturile pe care le dă în dușumea cu muchea

---

[11] În B.A.R., *din o familie*. În P., *se crede că face parte dintr-o familie...*

[12] În P, *nu a rămas decât o mătușă a lui bătrână*; în B.A.R., *a rămas o mătușă bătrână*. Se vede că S.P. combină cele două variante.

[13] În S.P., *trimite*; am restabilit forma inițială, în uz în epocă, după manuscris.

[14] În P., *macedonian*; în S.P., *macedonean*, ca în B.A.R.

[15] Am restabilit și aici forma *trimete* și *prin un băiat*, ca în B.A.R.

[16] În B.A.R., lipsește *totdeodată*, prezent în P.

[17] Pasaj identic cu cel publicat în P. În B.A.R., apar diferențe importante: *cu gâtul cilindric, lipsit de „Mărul lui Adam" și având atârnate, ca un decimetru pe ceafă, <câte> două smocuri fine, lucioase, de păr negru, din cari se scurg câte două picături limpezi...*

[18] În B.A.R., *Când vede că prietenul său* (tăiat *prietenul său*) *Cotadi*.

capacului de pian[19], nu a putut reuși încă să pună în nedumerire[20] pe naivul care a avut imprudența să-l contrazică, atunci Dragomir, bănuind cât de delicioasă trebuie să fie senzația artistică și rafinată[21] ce o urmărește prietenul său, îi sare în ajutor și, spre a da învins pe clientul său atât de tare de înger[22], își lungește gâtul cu un supliment de mucava de un metru și 20 cm., pe care se suie grațios[23] iedera și alte plante agățătoare și care are în partea de sus un aparat care arată cele „patru puncte cardinale".

Pentru toate aceste importante servicii, precum și pentru acele că ține contabilitatea prăvăliei, că dă în fiecare zi grăunțe la păsări și că-l reprezintă pe Cotadi ca procurator mai în toate procesele ce le are, Dragomir este răsplătit cu vârf și îndesat[24], putând să ia orișicând la Cotadi masa de seară, ce se compune[25] din piciorușe de caracatiță și pâine; pe lângă aceasta se mai adaugă în fiecare duminică și sărbători bisericești câte un lighean mare plin cu scorușe, în care de multe ori se ascunde câte un bobinaș de arnici pentru dres ciorapii, ceea ce face lui Dragomir o surpriză din cele

---

[19] În P., *muchea capacului de cutie de pian*; în B.A.R., se scrie direct: *pocniturile ce le dă în dușumea*, fără altă precizare.

[20] În B.A.R., *să-l pună în inferioritate pe naivul care a îndrăznit să-l contrazică.*

[21] În B.A.R., *Dragomir <învins, bănuind> care știe cât de <delicioasă> rafinată și delicioasă.*

[22] În S.P., *îndărătnic*; restabilim forma *atât de tare de înger*, cum apare în P. și B.A.R.

[23] În S.P., *grațioși*; corectat după P. și B.A.R.

[24] În B.A.R., fraza se reduce la: *Pentru acest important serviciu, Dragomir este răsplătit cu vârf și îndesat...*

[25] În P., *să ia orișicând masa de seară la Cotadi, și care se compune...* În B.A.R., *al cărui menu se compune...* Compoziția „menu-ului" e cu totul alta în manuscris, lipsind și suplimentul duminical: *se compune numai din lemn și vin și... halva neagră sub formă gazoasă...* Lipsește din B.A.R. și „dreptul" pe care-l mai are Dragomir. În schimb, apare aici o frază despre familia lui Dragomir, eliminată în versiunea din P.: *Cât despre familia lui Dragomir, ea este de mult asigurată, paște în islaz și paște în mirișe, pe una din moșiile lui Cotadi.*

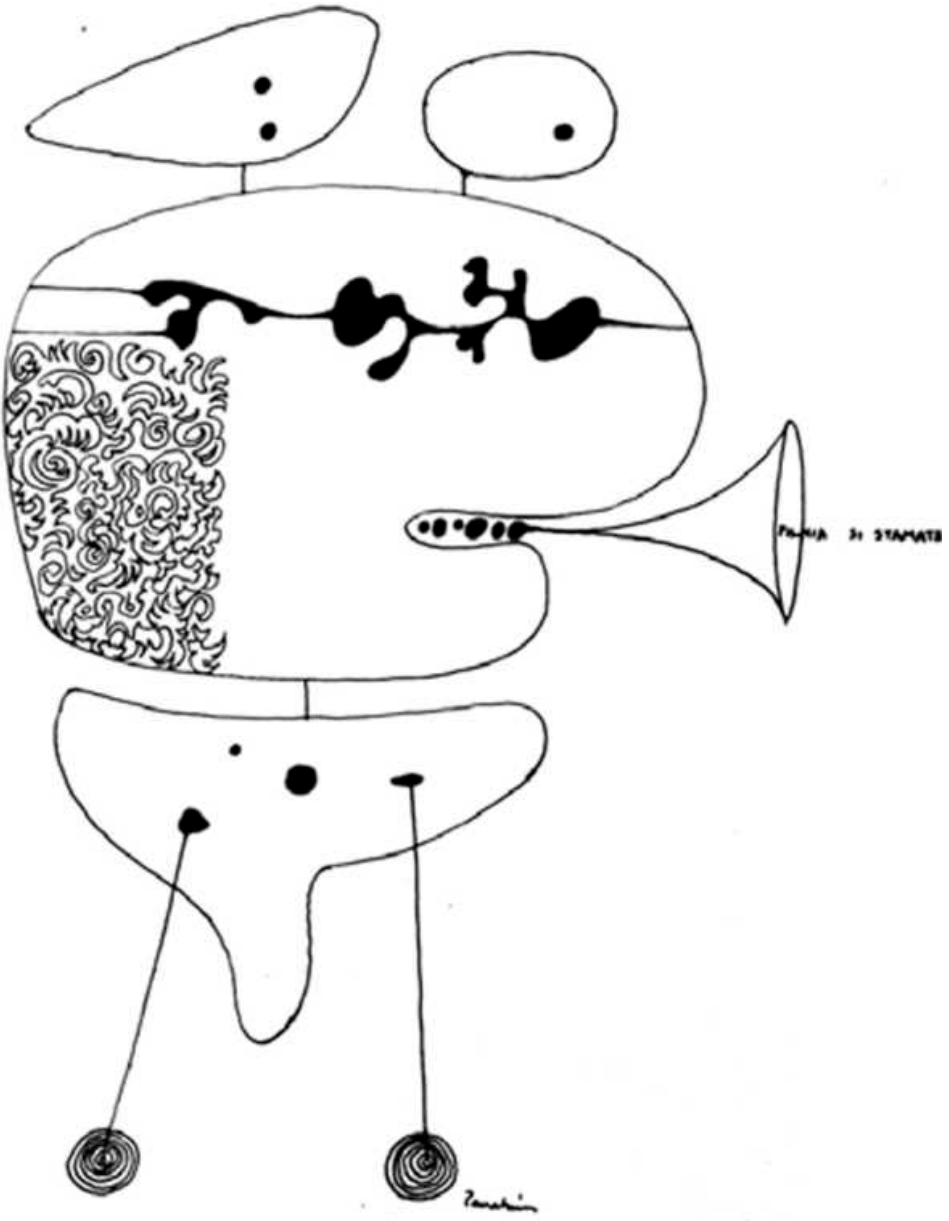
mai plăcute. În plus, Dragomir mai are dreptul ca, de câte ori va fi timp de ploaie, să poată, împreună cu întreaga sa familie, petrece noaptea în jumătatea din stânga unei firide situată în zidul de la poarta locuinței lui Cotadi; cealaltă fiind rezervată pentru vardistul de zi.

De multă vreme nu se mai aude vorbindu-se nimic de cei doi mari eroi. Ultima veste ce se mai știe despre dânșii este că, om practic, Cotadi, și conștient[26] pe ce amic prețios și excepțional a pus

---

[26] În P., *că Cotadi, om puternic și știind pe ce amic...* S.P. corectează eroarea de tipar, înlocuind *puternic* cu *practic*, atribut existent și în B.A.R. Aici, pasajul acesta e formulat diferit: *Ultima versiune care circulă este că Cotadi, om practic și de afaceri, dându-și seama de bogatele resurse din capul lui Dragomir, a cerut acestuia permisiunea să i-l ia în exploatare*. În S.P., finalul schiței e cel din P. O notă de pe marginea paginii de caiet, scrisă cu cerneală violetă de sora lui Urmuz, Eliza Vorvoreanu, în dreptul acestui pasaj sună așa: *Schimbat în ediția din 1930 - scris eu Vorvoreanu în 1955 august*. O altă notă, cu creionul, făcută de altă mână, se poate citi pe aceeași margine de pagină: *Sfârșitul aci + o frază*. O asemenea frază nu mai apare, în schimb, în caietul B.A.R., textul autograf al prozatorului continuă astfel, barat cu creionul:
*Căznindu-se să cugete mai adânc și să dea un răspuns în această chestiune, Dragomir, care până atunci nu avusese creier, constată acum că i-a crescut subit unul...* [La această frază se pune o notă de subsol a autorului: *Conform teoriei că funcțiunea creează organul...*] *Dar, spre marea sa nenorocire, acest creier, dezvoltându-se, făcu să îi dea afară și să-i curgă tot untdelemnul din cap*.
Lipsit de tot ce avusese mai important în el și rămas astfel fără viitor, Dragomir, căruia în schimb îi venise minte, văzând că nici el nici Cotadi nu se pot ocupa de afaceri, se hotărî atunci să își consacre tot restul existenței numai în opere culturale și pentru instruirea generațiilor viitoare... În acest scop, el își lungi cât putu suplimentul de gât și, fără a mai pierde un singur moment, se duse repede la un Observator astronomic, unde fu imediat angajat ca aparat care arată „cele patru puncte cardinale". <Cât privește> În ce privește pe Cotadi, acesta, ca pocăință pentru ceea ce gândise și făcuse lui Dragomir, ceru și el și fu angajat la același Observator, alături de <Dragomir> fostul său amic, ca aparat care arată exact cele două momente din an când soarele trece la solstiții...
Concluziune și morală:
„Numai prin faptă și numai întrucât prin ea poți contribui cât de puțin lucru la folosul obștesc, numai astfel îți poți justifica dreptul la existență."

mâna, spre a putea acapara pentru totdeauna sursa eternă a bogățiilor din capul lui Dragomir, a lăsat prin testament ca să fie îngropat în aceeași groapă cu acesta, în speranța că din câte două picături de untdelemn franțuzesc, de cea mai fină calitate, ce se scurg la fiecare secundă din smocurile de păr ale acestuia, vor răsări, cu timpul, livezi întregi de măslini deasupra, livezi care, împreună cu terenul devenind de drept proprietatea familiei sale, aceasta va avea astfel la îndemână destul untdelemn gratuit spre a întreține candela după obiceiul creștinesc.



# PÂLNIA ȘI STAMATE[1]

*Roman în patru părți*

## I

Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie.

În față, salonul somptuos, al cărui perete din fund este ocupat de o bibliotecă de stejar masiv, totdauna[2] strâns înfășurată în cearceafuri ude... O masă fără picioare, la mijloc[3], bazată pe calcule și probabilități, suportă un vas ce conține esența[4] eternă a „lucrului în sine", un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și... 20 de bani bacșiș... Restul nu prezintă nicio importanță. Trebuiește însă reținut că această cameră, vecinic pătrunsă de întunerec[5], nu are nici uși, nici ferestre[6]

---

[1] Textul a fost preluat în S.P. cu forma din revista *Cugetul românesc*, I, nr. 2, 1922, p. 173-177. Manuscrisul după care s-a cules textul nu e cunoscut pentru moment. Nu se află, spune d-na Mitzura Arghezi, nici în arhiva poetului. Singurul manuscris descoperit până acum este cel din „caietul roșu" de la B.A.R. Este o variantă cu diferențe față de textul imprimat, pe care le notăm în continuare.

[2] În S.P., *totdeauna*; restabilim, după B.A.R., forma *totdauna*.

[3] În B.A.R., fraza continuă astfel: „...cu picioarele orizontale pe cari cresc semințe și având pe ea așezate: un codicil, o statuetă reprezentând un popă ținând în mână o sintaxă și <50 de> 20 de bani bacșiș. Restul nu prezintă...

[4] În S.P., *esență*; restabilim forma *esența*, după C.R.

[5] În S.P., *întuneric*.

și nu comunică cu lumea din afară decât prin ajutorul unui tub, prin care uneori iese fum și prin care[7] se poate vedea, în toiul nopții, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuță și un șir finit de bame uscate, alături de AutoKosmosul infinit și inutil...

A doua încăpere, care formează un interior turc, este decorată cu mult fast[8] și conține tot ceea ce luxul oriental are mai rar și mai fantastic... Nenumăratele covoare de preț, sute de arme vechi, încă pătate de sânge eroic, căptușesc colonadele sălii, iar imensii ei pereți sunt, conform obiceiului oriental, sulemeniți în fiecare dimineață, alteori măsurați, între timp, cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare[9].

De aici, printr-o trapă[10] făcută în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o subt-pământă ce formează sala de recepție, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mișcare cu manivelă[11], se pătrunde într-un canal[12] răcoros, al căruia unul din

---

[6] În B.A.R., *și nici ferestre*.

[7] În B.A.R.: *prin care <adeseori> uneori iese fum și <duhoare miasmatică> miasme puturoase și prin care în timpul zilei se poate vedea forma pământului sub Fenicieni, iar în timpul nopței: prima tăcere, Auto-Kosmosul și infinitul mare alături de cel mic...*

[8] *care este decorată cu mult fast...* a fost tăiat într-un prim moment, apoi se revine la ea, cu eliminarea pronumelui relativ *care*.

[9] În B.A.R., pasajul este mai amplu și mai ramificat și comportă câteva tăieturi pe care le marcăm între paranteze ascuțite: *Sute de covoare de preț, <țesute cu azurul cerului de Bosfor>, nenumărate arme vechi, încă pătate de sânge eroic, bogate ghirlande de roze, mirth și temenele căptușesc și ornează imensele colonade <ale sălii>, iar în mijlocul sălii, pe un piedestal de fildeș, o casetă de aur se află închisă cu mai multe chei secrete. - In ea se găsește hatâr și tembelism „vechi și veritabil”. // E de reținut că pereții acestei încăperi nu au fost nici zugrăviți nici tapetați, căci, conform obiceiului oriental, ei sunt sulemeniți în fiecare dimineață, iar la fiecare interval de oră sunt măsurați cu compasul, căci acești pereți scad mereu*.

[10] În B.A.R., *prin o trapă...*

[11] În S.P., *cu manivela*.

capete[13] nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă[14], cu pământ pe jos și în mijlocul căreia se află bătut un țăruș, de care se află legată întreaga familie Stamate...

## II

Acest om demn, unsuros și de formă aproape eliptică, din cauza nervozității excesive la care a ajuns de pe urma ocupațiilor ce le avea în consiliul comunal, este silit să mestece, mai toată ziua, celuloid brut, pe care apoi îl dă afară, farămițit și însalivat, asupra unicului său copil, gras, blazat și în etate de patru ani, numit Bufty[15]... Micul băiat, din prea multă pietate filială, prefăcându-se însă că nu observă nimic, târăște o mică targă, pe uscat, în vreme ce mama sa, soția tunsă și legitimă a lui Stamate, ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget.

Aceste ocupațiuni îndeajuns de obositoare îi fac, cu drept cuvânt, să se amuzeze[16], și atunci, ajungând uneori cu îndrăzneala până la inconștiență, se uită tustrei cu benoclul[17], printr-o spărtură a canalului, în Nirvana (care se află situată în aceeași circumscripție cu dânșii, începând lângă băcănia din colț[18]), și aruncă în ea cu

---

[12] În B.A.R., *în un canal.*

[13] În B.A.R., *al cărui <capăt> unul din capete*.

[14] În mss., *în o încăpere scundă*.

[15] În B.A.R., numele e însoțit de o notă 1, care apare în subsolul paginii: *La rigoare, Pappadopol*. În mss. lipsește fraza imediat următoare: „*Micul băiat... până la punere de deget*." Textul continuă cu următorul pasaj, absent din C.R.: „*În acest timp, mama sa, soție tunsă și legitimă a lui Stamate, ia parte sinceră la bucuria comună, scoțând game cromatice din o piculină de argint...*"

[16] În B.A.R., *îi fac uneori să se amuzeze...*

[17] În B.A.R., *câteșitrei... cu binoclul...*

[18] În B.A.R., *... cu dânșii, colț cu Infinitul - și aruncă...*

cocoloașe făcute din miez de pâine sau cu coceni de porumb[19]. Alteori, pătrund în sala de recepție și dau drumul unor robinete expres construite acolo, până ce apa, revărsându-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, când cu toți trag atunci, de bucurie, focuri de pistol în aer.

În ce privește personal pe Stamate, o ocupație care îl preocupă[20] în gradul cel mai înalt este ca să ia seara, prin biserici, instantanee[21] de pe sfinții mai în vârstă, pe care le vinde apoi cu preț redus credulei sale soții și mai ales copilului Bufty[22], care are avere personală. Acest negoț nepermis nu l-ar fi exercitat pentru nimic în lume[23] Stamate dacă nu ar fi dus lipsă aproape completă de mijloace, fiind silit chiar să facă armata când era abia în vârstă de un an, numai ca să poată ajuta, cât de curând, pe doi frățiori nevoiași ai săi, cu șoldurile scoase prea mult în afară, cauză pentru care fuseseră dați afară[24] din slujbă.

## III

Într-una din zile, lui Stamate, ocupat fiind cu obicinuitele sale cercetări filozofice, i se păru, o clipită, că a pus mâna și pe cealaltă

---

[19] În B.A.R. lipsește *sau cu coceni de porumb*, imediat după *miez de pâine*, se pune punct și virgulă și fraza continuă cu *alteori...*; în loc de *toți trag*, avem *tustrei trag...*

[20] În mss., *În ce privește pe Stamate, o ocupație ce o exercită exclusiv și care îl preocupă...*

[21] B.A.R., *...este ca, asistând seara pe la diferite biserici la slujba religioasă a vecerniei, să ia acolo, pe furiș, diferite instantanee...*

[22] *micului său copilaș Bufty, care...*

[23] B.A.R., în loc de *pentru nimic în lume*, din C.R., se scrie *niciodată*; imediat, fraza continuă astfel: *dacă nu ar fi silit să-și întrețină și familia și să hrănească și pe doi frățiori ai săi nevoiași, cu șoldurile...*

[24] Ultima parte a frazei, după virgulă: *<și cari> de curând dați afară din slujbă...*

jumătate a „lucrului în sine”[25], când fu distras de o voce femeiască, o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă și se auzea în depărtare, pierzându-se ca un ecou.

Alergând de urgență la tubul de comunicație, Stamate, spre marea lui înmărmurire, văzu cum, în aerul cald și îmbălsămat al serii, o sirenă cu gesturi și voce seducătoare își întindea corpul lasciv pe nisipul fierbinte al mării... În luptă puternică cu sine, pentru a putea să nu cadă pradă tentației, Stamate închirie atunci în grabă o corabie și, pornind în larg, își astupă urechile cu ceară împreună cu toți matrozii...

Sirena deveni însă tot mai provocătoare... Ea îl urmări pe întinsul apelor, cu cântări și gesturi perverse, până ce o duzină de Driade, Nereide și Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri și adâncuri și să aducă pe o superbă cochilie de sidef o inocentă și decentă pâlnie ruginită.

Planul de seducțiune al seriosului și castului filozof putea fi astfel considerat ca reușit. Abia avu el timpul să se furișeze la tubul de comunicație, când zânele mării îi și depuseră, grațios, pâlnia în preajma locuinței sale, apoi, ușoare, zglobii, în râsete și chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor.

Confuz, înnebunit, dezagregat, Stamate abia putu să apară cu căruciorul prin canal... Fără a-și pierde însă cu totul sângele rece, azvârli el de câteva ori cu țărână asupra pâlniei și, după ce se ospătă cu puțină fiertură de ștevie, se aruncă, din diplomație, cu fața la pământ, rămânând astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, după procedura civilă, credea dânsul că

---

[25] În B.A.R., paragraful începe cu *Într-una din zile, Stamate*, pus între paranteze. Dedesubt, fraza e reluată astfel: *Într-o zi, după apusul soarelui, Stamate fiind adâncit în cercetările astronomice și filosofice ce făcea asupra Kosmosului și Auto-Kosmosului prin tubul de comunicație, i se păru o clipită că percepuse tocmai miezul ce se află ascuns sub coaja sâmburelui „lucrului în sine", când fu distras...*

trebuia să treacă pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului[26].

După această trecere de timp, reluându-și ocupațiunile[27] cotidiane și poziționea verticală, Stamate se simți cu totul renăscut. Niciodată nu cunoscuse[28] el până atunci divinii fiori ai dragostei. Se simțea acum mai bun, mai îngăduitor, și turburarea ce o încerca la vederea acestei pâlnii îl făcea să se bucure și totodată să sufere și să plângă ca un copil...

O scutură cu un otrep și, după ce îi unse găurile mai principale cu tinctură de iod, o luă cu sine și, cu legături de flori și dantele, o fixă alături și paralel cu tubul de comunicație, și, tot atunci, pentru prima oară, istovit de emoție, trecu o dată printr-însa[29], ca fulgerul, și îi fură o sărutare.

---

[26] În mss., paragraful debutează cu un început de frază pus între paranteze duble: *Alergând la tubul de comunicație*, reformulat și continuat cu diferențe importante față de versiunea tipărită în C.R.: *Alergând la spărtura Canalului ce dă în Nirvana, Stamate fu reținut acolo de farmecul irezistibil al melodiei, până ce o Comisiune Tehnică a Serviciului hidraulic, însoțită de lucrători, avu tot timpul să spargă unul din pereți și să construiască acolo un lac cu țărmi înverziți, iar pe lac apăru înspre seară, trasă de o grațioasă lebădă albastră, o triremă în formă de cochilie, care aducea cu ea, îmbrăcată în flori, o superbă pâlnie ruginită. // Stamate, fără a-și pierde sângele rece, azvârli de câteva ori cu țărână asupra pâlniei și, după ce deshămă animalul spre a-l ospăta cu fiertură de ștevie [ultimele patru cuvinte sunt adăugite cu creionul deasupra rândului], se aruncă, din diplomație, cu fața la pământ și rămase astfel în nesimțire timp de opt zile libere, termenul necesar ce, credea dânsul, că, după procedura civilă, trebuia să treacă pentru a fi pus în posesiunea acelor obiecte*.

[27] În B.A.R., *ieșind din letargie și reluându-și...*

[28] În mss., *nu simțise*.

[29] În B.A.R., *o luă și, cu legături* [mai întâi scrisese *legăturile*, apoi a tăiat articolul] *solide o fixă la deschizătura podului și tot atunci pentru întâia oară trecu printr-însa ca fulgerul și îi fură o sărutare*. Continuarea acestui pasaj nu cuprinde fraza imediat următoare din C.R. și S.P., ci oferă o variantă a textului tipărit: *Din acest moment, Stamate, uitându-și cu încetul sacrele îndatoriri de tată și de soț, începu să părăsească în fiecare noapte familia, trăindu-și legăturile ce îl țineau atașat... iar, spre a-și putea da întreaga libertate dragostei... să treacă regulat și din ce în ce mai des... făcându-și vânt într-însa...*

Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era singura ființă de sex femeiesc cu un tub de comunicație ce i-ar fi permis să satisfacă și cerințele dragostei, și interesele superioare ale științei. Uitându-și cu totul sacrele îndatoriri de tată și de soț, Stamate începu să-și taie în fiecare noapte, cu foarfeca, legăturile ce-l țineau atașat de țăruș și, spre a putea da frâu liber dragostei sale nețărmurite, începu să treacă din ce în ce mai des prin interiorul pâlniei, făcându-și vânt în ea de pe o trambulină construită expres și coborându-se apoi în mâini, cu o iuțeală vertiginoasă[30], pe o scară mobilă de lemn, la capătul căreia își rezuma rezultatul observărilor sale în afară[31].

## IV

Fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată[32]... Într-una din nopți, Stamate, venind spre a-și face obișnuita-i datorie sentimentală, constată cu uimire și dezamăgire că, din cauze încă nepătrunse, orificiul de ieșire al pâlniei se strâmtase într-atâta, încât orice comunicație prin el era imposibilă[33]. Nedumerit și totuși bănuitor, se puse la pândă, și a doua noapte, necrezându-și ochilor, văzu cu groază cum Bufty, urcat sus, gâfâind, fusese lăsat să intre și

---

[30] În B.A.R., *apoi, cu o iuțeală vertiginoasă, în mâini*.

[31] În B.A.R., *de lemn, care stabilește [deasupra lui care, a fost tăiat ce face] stabilește comunicația la gura podului*.

[32] În B.A.R., *Fericirea e, însă, cum a spus odată poetul, vis amăgitor*.

[33] În mss., acest pasaj are o variantă mult mai dezvoltată decât cea din C.R., care a renunțat la unele clișee de exprimare oarecum banale, care încărcau textul: *În o bună zi pâlnia, sex femeiesc capricios, neînțeles și nestatornic, aflând de existența unui Bufty cu avere, încetă subit de a mai iubi pe sentimentalul Stamate și într-una din nopți, când eroul nostru reapăru spre a-i da obicinuita dovadă de iubire, constată cu surprindere și dezamăgire că orificiul de ieșire... orice comunicație printr-însul...*

să treacă[34]. Pietrificat, Stamate abia avu puterea să se ducă să se lege singur de țăruș; a doua zi luă însă o hotărâre supremă[35].

Mai întâi își îmbrățișă soția devotată și, după ce-i dădu în grabă o vopsea[36], o cusu într-un sac impermeabil, în scopul de a păstra mai departe, intactă, tradițiunea culturală a familiei. După aceea, în mijlocul unei nopți reci și întunecoase, luă el pâlnia și pe Bufty și, aruncându-i într-un tramcar, ce tocmai trecea la întâmplare, le făcu vânt cu dispreț în Nirvana[37]. Totuși, mai târziu, sentimentul patern învinse, și Stamate, grație calculelor și combinațiilor sale chimice, reuși să facă cu timpul, prin puterea științei, ca Bufty să ocupe acolo un post de subșef de birou[38].

Cât despre eroul nostru, Stamate, pentru ultima oară cătând prin tubul de comunicație, mai privi o dată Kosmosul cu ironie și indulgență.

Suindu-se apoi pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capul misterios al canalului și, mișcând manivela cu o

---

[34] În B.A.R, *...Stamate se așeză la pândă și într-o noapte văzu cu groază cum Bufty se cățăra gâfâind și se agăța cu disperare de marginile pâlniei, căznindu-se să intre și să treacă. Dresă numai un Proces verbal și se duse de se legă liniștit de țăruș, dar a doua zi luă o hotărâre supremă.*

[35] În B.A.R., *Stăpânindu-și firea, Stamate nu făcu însă nimic. Dresă numai un Proces verbal și se duse de se legă liniștit de țăruș, dar a doua zi luă o hotărâre supremă.*

[36] B.A.R., *Apăsă butonul soneriei, pentru a face să sune ora fatală; își chemă apoi soția legitimă și tunsă, o îmbrățișă și, după ce îi dete în grabă o vopsea groasă, o cusu...*

[37] B.A.R., *După aceea, luă ușor de o ureche pe Bufty și, ca să scape de el, îl întrebă dacă nu e dispus să primească undeva un loc în diplomație, ceea [ce] copilul, refuzând cu zeflemea, Stamate îl luă atunci cu putere de turul pantalonilor, îl vârî până în fund în pâlnie și, ducându-i până la spărtura canalului, le dădu la amândoi brânci în Nirvana.*

[38] În B.A.R., această frază lipsește, trecându-se direct la pasajul următor, în varianta: *În ce privește pe Stamate, simțind că ora fatală sunase și pentru dânsul, se mai uită pentru ultima dată prin tubul de comunicație, de unde privi Kosmosul cu ironie și indulgență.*

stăruință crescândă, aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde și dispărea în infinitul mic[39].

[39] În mss., pasajul final apare în următoarea formă, mai dezvoltată, din care vor fi păstrate în varianta tipărită doar câteva elemente: *După aceea, se sui repede în căruciorul cu manivelă și, făcându-și vânt cu frenezie, luă direcția spre capătul canalului care comunică cu infinitul și înspre acest infinit și astăzi aleargă de secole și va alerga necontenit, mișcând manivela cu o stăruință exasperantă, obsedat de ideea fixă de a-i descoperi centrul și de a ajunge odată la miez...* După *făcându-și vânt cu frenezie*, continuarea textului e hașurată cu trăsături ușoare de creion, fiind sugerată, pe margine, tot cu creionul, această formulare comprimată, dar care pare a fi scrisă de o altă mână decât a autorului: *porni pentru totdeauna în infinit...*

# PLECAREA ÎN STRĂINĂTATE[1]

Din toate preparativele voiajului[2], cea mai mare parte erau îndeplinite. În[3] cele din urmă, reuși să plătească și chiria, ajutat fiind de cele două bătrâne rațe ale sale, și care nici de astă dată nu îl lăsară[4] să alerge la mila străinilor[5]. Singurul lucru ce îi cereau în schimb era ca să fie[6] și ele primite, cel puțin o oră pe zi[7], în camera

---

[1] Publicată în revista *Punct*, I, nr. 10, 24 ianuarie 1925 (marcată cu sigla P.). Cunoaștem până acum trei variante manuscrise: cea din caietul aflat la Biblioteca Academiei Române (B.A.R.) și două care s-au păstrat în arhiva Sașa Pană (S.P.1 și S.P.2). În caietul de la Academie, în partea de sus a paginii sunt notate cu creionul, unul sub altul, cuvintele: *determinism, autodeterminare, autodidact, endodinamism, de cauză eficientă, antropomorfism, lucru în sine* - termeni notați probabil pentru a fi utilizați în textele reflexive de tipul *Puțină metafizică și astronomie*.

[2] În P., *Preparativele voiajului*, fără *Din toate*; versiunea S.P. coincide cu variantele din A.R, S.P.1 și S.P.2

[3] În S.P., după *îndeplinite* se pune punct și virgulă. În P. și în toate manuscrisele, după *îndeplinite* apare punct, iar fraza următoare începe cu majusculă. Am restabilit textul conform acestor variante.

[4] În P., *și așa nici de astă dată nu-l lăsară*; în S.P.1, s-a tăiat și, propoziția continuând *cu cari nici de astă dată nu îl lăsară*; aceeași formă în S.P.2 și în B.A.R.

[5] În P., *vecinilor*, preluat astfel de S.P. În S.P.1, S.P.2 și B.A.R., *străinilor*. Restabilit, conform manuscriselor.

[6] În P., *pe care-l cer în schimb era ca să fie*; În S.P.2, *ce îi cereau în schimb nu era decât să fie*; în B.A.R., *ce îi cereau în schimb era să fie*. În S.P.1, această parte a frazei, hașurată aproape în întregime, se prezintă astfel: *Singurul lucru ce ele îi cereau în schimb nu era decât să fie și ele primite*.

[7] În S.P.1, *cel puțin* e tăiat și înlocuit cu *câte*; în S.P.2, *cel puțin o oră pe zi*; în B.A.R., *măcar o oră pe zi*.

sa de lucru[8], care exala un așa dulce și îmbătător miros de ciurciuvele[9].

Se sui în corabie. Sentimentul puternic și neînvins de tată îl trase însă înapoi la țărm, unde, cu o mișcare distrată și nervoasă și în mijlocul poporului iubit[10], își cusu două tampoane de sugătoare pe căptușala mucegăită a smokingului său, și imediat după aceasta[11],

---

[8] În S.P.1 și în B.A.R., *biroul său de lucru*, în S.P.2 și în P., *camera sa de lucru*.

[9] S.P. reia formularea din S.P.2; în P., *miros de minge*; în B.A.R., *un plăcut miros... de prezident*. Cele mai multe variante ale acestei părți a frazei apar în ciorna S.P.1: *un miros delicios; un ușor miros de prezident; miros delicat... îmbătător de... mingie; un miros puternic de prezident; pătrunzător miros de minge (?) și de emblemă; un dulce și imperceptibil miros de... un dulce și apetisant miros de privilegiu și embleme... privilegiu... de mingie*. Toate aceste variante sunt tăiate, fără să se mai refacă fraza. Ea pare trecută pe curat în S.P.2, unde *mirosul* devine *miros de ciurciuvele*. *Ciurciuvea, ciurciuvele* - variante regionale de la cercevea (pervaz, cadru al ferestrei).

[10] În P., *în mijlocul nepoților iubiți*; în B.A.R., *unde, mișcat, în aclamațiile mulțimei*; în S.P. 1, *unde, cu o mișcare de efuziune în mijlocul mulțimei care îl aclama*.

[11] În S.P.1, *își îmbrățișă din nou familia și îi luă dimensiunile, iar după aceasta, fără a mai pierde timpul...* Până să ajungă la această formă, textul suportă mai multe tăieturi: după *la țărm, unde, se taie cu un gest distrat și nervos și în mijlocul aclamațiilor poporului, își verifică se cusu de (pe) căptușala mucegăită a smockingului său, iar după aceasta luă încă o dată dimensiunile soției familiei, iar după aceasta fără unde cu o mișcare distrată și nervoasă și în mijlocul aclamațiilor mulțimei, luă încă o dată măsură dimensiunile nevestei, iar după aceasta, fără a pierde timpul...* N.B. Am transcris întreaga suită de ștersături în ordinea în care apar în text, pentru a nu îngreuna, cu prea multe note, trimiterile la fiecare fragment eliminat. Acest pasaj e reluat cu mai puține corecturi pe o foaie separată, pe care autorul marcase un asterisc. Îl transcriem, cu mențiunea modificărilor intervenite încă o dată: *Se sui în corabie. Sentimentul puternic și neînvins de tată îl trase însă înapoi la țărm, unde, mișcat, în mijlocul mulțimei care îl aclama, luă dim...* [reformulat, după ce se taie *în mijlocul și care îl aclama: în aclamațiile mulțimei*; apare tăiată și continuarea: *luă dim...*] *își îmbrățișă din nou* [scrisese *a doua oară*, apoi a eliminat această formă] *familia și îi luă dimensiunile, iar apoi* [tăiat *apoi*] *după aceasta, fără a mai pierde timpul, acoperit cu smockingul* [după ce scrisese și tăiase *învestmântat în*] *său mucegăit, se furișă neobservat de nimeni în camera scundă etc*. În B.A.R., *își îmbrățișă din nou familia, iar puțin după aceasta, fără a mai pierde*

fără a mai pierde timpul, se furișă[12], neobservat de nimeni, în camera scundă din fundul curții, trecând la religiunea mozaică.

Nu mai avea nici un moment de pierdut. Intrase în al șaptezecelea[13] an al existenței sale, lăsând în urmă un trecut glorios, și acuma zilele îi erau numărate[14]. Singura dorință ce mai avea era să-și serbeze nunta de argint[15]. În acest scop chemă pe toți argații și, după ce îi invită mai întâi să ciugulească din niște sămânță de cânepă, îi aruncă în o cistelniță cu var[16]. Urmară după aceea[17] trei

---

*timpul*; în P., *își cusu două tampoane de sugătoare pe căptușeala mucegaiului* [desigur, eroare tipografică!] *smokingului său și, imediat după aceasta și fără a mai pierde timpul*.

[12] În S.P.1, *îmbrăcat în smoking, se furișă*; un adaos a fost tăiat apoi: *și ajutat de smokingul mucegăit*; în B.A.R, *și <acoperit> îmbrăcat în smocking mucegăit*.

[13] În S.P.1 și S.P.2, ca și în B.A.R., *al 70-lea an*; în P., *al șaptezecelea*.

[14] În S.P.1 și B.A.R., lipsește sintagma *lăsând în urmă un trecut glorios*; ea apare, în schimb, în S.P.2 și în P.

[15] În S.P.1, *Singura dorință ce mai avea era să-și serbeze nunta de argint* e tăiat, apoi reluat identic, cu cerneală, pe marginea paginii de manuscris. În B.A.R., *Uitase să-și serbeze nunta de argint*. În P., forma din S.P.

[16] Fraza e preluată în forma din P. În S.P.2, *chemă pe toți argații și, după ce făcu cu ei libațiuni și <îi ospătă cu clapon umplut cu pere> le dete să ciugulească sămânță de cânepă, le dădu brânci cu piciorul în o cistelniță cu var*. S.P. transcrie greșit din mss. cuvântul *cistelniță*, prezent sub această formă în toate variantele, ca și în forma tipărită în P., scriind *cristelniță*. (Cuvântul nu e înregistrat ca atare de dicționarele românești. E poate un derivat de la italianul *cista*, vas cilindric de metal din epoca fierului, sau mormânt de piatră; ori, poate, un derivat regional de la slavul *cistiti* = a curăți; asociat cu *varul* - „*cistelniță de var*" - ar sugera o acțiune de purificare, ca aceea care „stinge" varul, ori un sacrificiu simbolic, de pus în relație cu secvența următoare, a automutilării protagonistului. În limba rusă, termenul religios *cistilisce* înseamnă *purgatoriu*...). În B.A.R., *În acest scop, își trimese mai întâi nevasta să cumpere vin și o curea de transmisiune, în timp ce dânsul, chemând pe toți argații, făcu cu ei pe furiș libațiuni în onoarea zilei și le dădu apoi brânci în o cistelniță cu var*. În S.P.1, fraza are foarte multe corecturi, după care se ajunge la o formă apropiată de cea din B.A.R.: *În acest scop își trimise mai întâi nevasta să cumpere vin și o curea de transmisiune să facă cumpărăturile necesare, timp în care el chemă pe furiș pe toți argații, făcu cu ei libațiuni în onoarea zilei; și le dădu brânci în o cistelniță cu var*. Pe parcursul redactării ezitante a frazei, fusese tăiată secvența

impiegați definitivi de clasa a treia și un arhiereu! El însuși, ca să poată liniști mulțimea, care începuse să cârtească, își ciunti trei degete de la mâna stângă și se sui apoi pe un scaun de cizmărie cu trei picioare, de unde, în sfârșit, spre satisfacția tuturor, ciocul său mătăsos putea să atârne, plutind liber și nesupărat de nimeni pe apa rece și proaspătă a pârâiașului cristalin[18].

După aceea, se sui din nou în corabie[19]. Bătrâna sa soție refuză însă să-l urmeze, roasă fiind de viermele geloziei din cauza legăturilor de inimă ce bănuia că el ar fi avut cu o focă[20]. Totuși, conștientă de îndatoririle ei de soție și pentru a nu se arăta prost crescută, îi oferi la plecare două lipii, un caiet de desen de Borgovanu și un zmeu cu speteze „din patru", pe care el le refuză,

---

*(să) facă cumpărăturile necesare, timp în care el chemă pe furiș pe toți argații și sărbători cu... apoi...* Alte tăieturi sunt aplicate pe parcurs unor sintagme precum: *după, după ce, după care, pe furiș, la toți...* Am restabilit, după manuscrise, forma *cistelniță cu var* (nu *cristelniță de var*, cum apărea în S.P.).

[17] În S..P., *apoi*. Am restabilit forma după aceea, prezentă în toate manuscrisele.

[18] În S.P., fraza e reprodusă după P. În S.P.1, e tăiat, într-un prim moment, pasajul: *...iar apoi se sui pe un triped / scaun de cizmar, de unde, în sfârșit, spre satisfacția mulțimei adusă la rațiune, barbișonul să[u] mătăsos putea să atârne liber, nesupărat de nimeni, plutind pe apa rece a pârâiașului cristalin. După care se sui.* Fraza e rescrisă: *Apoi se sui pe un <triped foarte înalt> scaun de cizmar cu trei picioare, de unde mulțimea, putându-i <aprecia>, <observa> zări în sfârșit dezinteresarea, se împrăștiară fiecare mulțumiți pe la casele <locurile> lor*. În S.P.2, o singură diferență față de P.: *spre satisfacția și în aclamațiunile mulțimei...* În B.A.R., *Apoi se sui pe un triped înalt, așezat pe o tribună, de unde mulțimea, putându-i, în sfârșit, zări* [scris inițial: *zări în sfârșit*, apoi s-a tăiat *zări*] *și aprecia... dezinteresarea, se împrăștiară fiecare mulțumiți pe la casele lor*.

[19] Identic, în P., în S.P.1, în S.P.2 și în B.A.R., *Se sui din nou în corabie*.

[20] În P., *că el va fi avut*; În S.P.1, *refuză <însă> să îl urmeze din cauza afrontului primit / roasă fiind de viermele geloziei, din cauza relațiunilor ilicite ce bănuia că el ar fi avut cu o*. Fraza se oprește aici, fără a preciza obiectul relației; ambele motivații ale refuzului sunt tăiate. În S.P.2, *din cauza relațiunilor sexuale ce bănuia că el ar fi avut cu <un mastodont> o focă*. Din B.A.R., lipsește motivarea refuzului soției, propoziția se încheie scurt: *Bătrâna sa soție refuză însă să îl urmeze*.

cu indignare, scuturând niște alune într-un sac[21].

Ambițioasă ca orice femeie și neputând suporta afrontul unui asemenea refuz, netrebnica soție îl legă atunci cu o frânghie de umerii obrazului și, după ce îl târî în mod barbar până la marginea corăbiei, îl luă și îl depuse fără nici o formalitate pe uscat[22].

Încărcat de glorie și de ani, dar dezgustat de viață, bătrânul își scoase căciula și luă tot atunci ultimele dispoziții, care erau și ultima sa voință[23]. Renunță la toate titlurile și la întreaga sa avere[24], se dezbrăcă în pielea goală, rămânând încins numai cu o funie de tei și, după ce în această stare mai privi încă o dată marea nemărginită[25], se sui în prima căruță cu arcuri ce întâlni în cale și,

---

[21] Fraza e preluată după versiunea din P., cu corectarea unei evidente erori de tipar: *conștiința de îndatoririle ei*. În S.P.1 fraza este identică cu P., după ce *prost crescută* înlocuise *rău educată*. S.P.2 prezintă o variantă: *și fiindcă în adevăr ea îl iubise cu patimă, îi oferi*.

[22] S.P. reproduce forma frazei din S.P.1 și S.P.2. În B.A.R., *noul afront ce i se făcea*. În S.P.2, *îl legă atunci cu o <sfoară>, frânghie*. În P., fraza apare mult redusă: *Ca orice femeie și neputând suporta afrontul unui asemenea refuz, netrebnica soție îi puse atunci o piedică și bătrânul căzu în bucătăria corăbiei*.

[23] S.P. reia formularea din P.: *Dezgustat de viață și încărcat de glorie și de ani, își scoase căciula și luă tot atunci ultimele dispoziții...* În S.P. 1, inițial, *Dezgustat de viață, bătrânul își scoase atunci...* Apoi, se taie *Dezgustat* și fraza e reformulată astfel: *încărcat de ani și de glorie, dar dezgustat de viață...* În B.A.R.: *încărcat de glorie și de ani, dar dezgustat de viață, bătrânul își scoase căciula și luă atunci ultimele dispoziții...* În S.P.2: *Dezgustat de viață și încărcat de glorie și de ani, își scoase atunci căciula...* Având în vedere cvasiidentitatea versiunilor din S.P.1 și B.A.R., dar și logica mai corectă și mai expresivă a acestor forme, am restabilit textul conform ultimelor două variante.

[24] În S.P., *Renunță la toate titlurile și întreaga sa avere*. În S.P.1, în B.A.R. și în P., *...la întreaga sa avere*. Am corectat eroarea. În S.P.2, *Renunțând la toate titlurile de noblețe și la întreaga sa avere...*

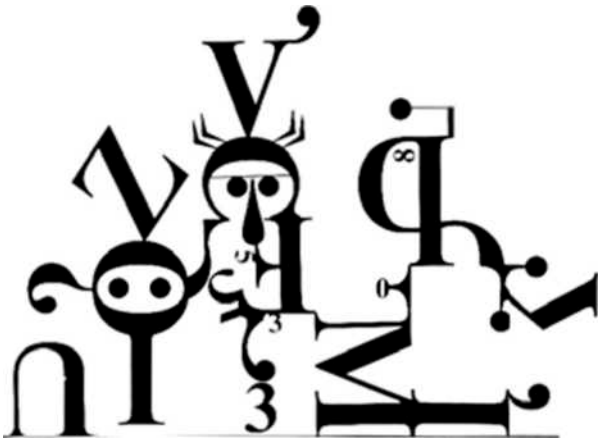
[25] În P., *în această stare, părăsi pentru totdeauna corabia, se sui*; în toate celelalte variante apare forma: *în această stare, mai privi încă o dată marea nemărginită*. În B.A.R., după *marea nemărginită* apare adăugit lateral, *și strigă: Thalassa! Thalassa!*

ajungând în goana cailor la orașul cel mai populat[26] din apropiere, merse de se înscrise în barou...

## CONCLUZIUNE ȘI MORALĂ

*De vreți cu toți, în timpul nopții, un somn în tihnă să gustați,*
*Nu faceți schimb de ilustrate cu cel primar din Cârligați.*[27]

[26] S.P., preia forma din P. *orașul cel mai mare*; în toate manuscrisele apare *orașul cel mai populat*; restabilim textul conform manuscriselor.
[27] S.P. preia versiunea tipărită în P., corectând eroarea de tipar: *cei primar*. În S.P.1: *Concluzie morală... cu primarul din Cârligați*; în S.P.2, *Concluziune morală... cu primarul din Cârligați*; în B.A.R., *Concluziune și morală... cu primarul...*



# URMUZ

# ALGAZY & GRUMMER[1]

Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurupat sub bărbie și împrejmuit cu sârmă ghimpată...

Algazy nu vorbește nici o limbă europeană... Dacă însă îl aștepți în zori de zi, în faptul dimineței, și îi zici[2]: „Bună ziua, Algazy!”,

---

[1] E fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume. În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche – nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate...
Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi trebuit și cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummer „in abstracto”, dacă dânșii nu ar fi fost creați de o întâmplare, o soartă care mai deloc nu ține seama dacă obiectele creațiunilor ei corespund, în forma și mișcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit.
Cerem scuze d-lor Algazy & Grummer pentru observările ce ne permiserăm mai sus; o facem însă și din dorința de a-i servi, deșteptându-i din vreme asupra măsurilor mai nimerite de îndreptare în această privință.
Se pare că remediul nu ar putea fi decât unul singur: sau să-și găsească fiecare alt nume, în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze... [nota autorului].
***Algazy & Grummer*** a fost publicată în revista *Bilete de papagal*, nr. 16, 19 februarie 1928, p. 1-2. Sașa Pană preia acest text. În B.A.R., inițial: *frumos așezată pe un grătar de fier*, apoi *frumos* a fost înlocuit cu *bine*, iar *de fier* a fost tăiat. În manuscrisul aflat în arhiva Sașa Pană (notată A.S.P.) *bine înșurupat sub bărbie*; *bine* apare tăiat. [n. edit.]
[2] În B.A.R., *Dacă însă îi zici în faptul dimineței*. Aceeași formulare și în A.S.P.

insistând mai mult pe sunetul z[3], Algazy zâmbește, iar spre a-și manifesta gratitudinea, bagă mâna[4] în buzunar și trage de capătul unei sfori[5], făcând să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră[6]... Deșurupat, grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curățirea și la liniștea casei[7]...

Algazy nu ia mită... O singură dată s-a pretat la o asemenea faptă[8], când era copist la Casa Bisericei, dar nu a luat atunci bani, ci numai[9] câteva cioburi de străchini, din dorința de a face dotă unor surori ale sale sărace, care trebuiau să se mărite toate a doua zi[10]...

Cea mai mare plăcere a lui Algazy - în afară de obicinuitele-i ocupații la prăvălie - este să se înhame de bunăvoie[11] la o roabă și, urmat cam la doi metri de coasociatul său Grummer, să alerge, în

---

[3] În B.A.R., formularea inițială era: *și apeși în special pe sunetul „z”*, apoi *în special* a fost înlocuit cu *mai tare*, iar *sunetul* a fost tăiat. A.S.P.: *și apeși mai tare pe sunetul z*.

[4] B.A.R., *și, spre a-și manifesta <bucuria și> gratitudinea, bagă <atunci> mâna*.

[5] B.A.R.: *capătul unei <curele> sfori care se leagă pe dedesupt cu grătarul*. În A.S.P, identic cu forma tipărită în C.R.

[6] În B.A.R, *să-i tresalte barba timp de <un sfert de oră> oră a câteva minute*. În B.P. *să îi tresalte*, schimbat de S.P. în forma *să-i*; revenim la B.P.: *să îi*.

[7] Această frază lipsește din B.A.R. În A.S.P. apare o variantă cu mai multe ștersături: *Grătarul, deșurupat, îi servă și ca să pregătească fripturile cu cari cinstește totdeauna pe orice om de bine, iar alteori și pentru a râni cotețul propriilor sale găini,* care înlocuiește formularea inițială*: îi servă și ca să frigă mititei cu cari uneori tratează pe prieteni, iar în fiecare dimineață pentru a răni cu el...*

[8] În B.A.R., *o singură dată numai s-a pretat la un asemenea fapt*. A.S.P. oferă o variantă aproape identică cu cea „definitivă”, cu excepția acordului incorect *unor surori a sale...*

[9] În B.A.R., *însă atunci nu a pretins bani <și nici n-a luat> pentru sine, ci a primit numai*.

[10] În mss., *de strachină, în dorința de a-și înzestra câteva surori sărace, care s-au și măritat toate a doua zi*.

[11] În B.A.R., *Cea mai plăcere a lui Algazy este următoarea: când nu este reținut de afaceri la magazin, se înhamă de bunăvoie*. În A.S.P., *să se înhame <după-amiaza> de bunăvoie*. În S.P., *obișnuitele-i ocupații*; refacem forma din B.P.: *obicinuitele-i...*

goana mare, prin praf și arșița soarelui, străbătând comunele rurale[12], în scopul unic de a aduna cârpe vechi, tinichele de untdelemn găurite și în special arșice[13], pe cari apoi le mănâncă împreună, după miezul nopții, în tăcerea cea mai sinistră...

Grummer are și un cioc de lemn aromatic...

Fire închisă și temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea[14], cu ciocul vârât printr-o gaură sub podea...

Cum intri la ei în magazin, un miros delicios îți gâdilă nările[15]... Ești întâmpinat la scară de un băiat cinstit, care, pe cap, în loc de păr, are fire de arnici verde; apoi ești salutat cu multă amabilitate de Algazy și poftit[16] să stai jos pe un taburel.

Grummer stă și pândește... Perfid, cu privirea piezișă, scoțând mai întâi numai ciocul, pe care ostentativ îl prelinge în sus și-n jos pe un jgheab făcut[17] la muchia tejghelei, apare la urmă în întregime... Face prin tot felul de manopere pe Algazy să părăsească

---

[12] În B.A.R., *aleargă în goana mare* [*în goana mare* adăugat pe margine, după ce scrisese mai întâi și tăiase apoi *străbătând în goana mare*, pentru a înlocui formularea cu *gonind*].

[13] În B.A.R., *tinichele de lemn găurite, resturi de poeme și în special arșice*; în A.S.P., identic cu B.P.

[14] În B.A.R., *el stă toată ziua lungit cu fața în jos sub tejghea*. Fraza se încheie aici. În A.S.P., forma tipărită în B.P.

[15] În B.A.R., forma inițială a frazei este: *Cum <Când> intri... un miros <îmbătător> delicios îți gâdilă <încă de la început> nările*.

[16] În B.A.R., *După aceea, ești salutat < chiar de Algazy>, care, cu multă amabilitate, te poftește...* În S.A.P., *apoi, ești salutat... de Algazy, care te poftește...*

[17] B.A.R., *îl prelinge în sus, pe un jgheab exprès făcut <în muchia tejghelei>, apare în cele din urmă în întregime*. În A.S.P., *îl prelinge în sus și în jos, pe un jgheab făcut expres în muchia tejghelei, apare la urmă în întregime*; aici, *expres* este tăiat. Și în B.P., lipsește *expres*. Din S.P., am eliminat *anume*, care pare a fi o echivalență introdusă de editorul din 1930, și am corectat *muchea* cu *muchia*, formă corectă și ea, existentă în B.P. și în manuscrise.

localul[18], apoi, insinuant, te atrage pe nesimțite în tot soiul de discuții - mai ales de sport și literatură - până ce, când îi vine bine, te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere[19].

Algazy, care are mai totdauna neplăceri și discuții cu clienții, din cauza acestui procedeu nepermis al lui Grummer, iese în goană după tine[20], te poftește înapoi și, spre a-ți lua meritata satisfacție[21], îți dă dreptul - dacă ai cumpărat un obiect mai scump ca 15 bani - să... miroși puțin ciocul lui Grummer; apoi, dacă vrei, să-l strângi cât de tare[22] de o băsică cenușie de cauciuc, pe care o are înșurupată[23] la spate, puțin deasupra feselor, ceea ce îl face să sară prin magazin fără să miște din genunchi, scoțând țipete și sunete nearticulate[24]...

Într-una din zile, Grummer, fără a anunța[25] pe Algazy, luă roaba și porni singur în căutare de cârpe și arșice[26], dar la înapoiere, găsind din întâmplare și câteva resturi de poeme, se făcu bolnav și,

---

[18] În B.A.R., *După ce reușește (mai întâi) prin totfelul de manopere să facă pe Algazy...*; în A.S.P., identic cu B.P.

[19] În B.A.R., *se apropie (apoi) de tine și, insinuant, caută să-ți distragă atenția cu <tot felul> mai cu seamă discuții despre sport și literatură - până ce... te face să ieși în goană <pe stradă>, afară urlând de durere*. În A.S.P., *să alergi afară...*

[20] În B.A.R., *intervine și, ieșind <afară> după tine*.

[21] În B.A.R., spre a-ți <da> lua satisfacția cuvenită. În S.A.P., aceeași corectură.

[22] În S.P., *și, dacă vrei, să-l strângi...* Am restabilit forma din B.P.: *apoi, dacă vrei, poți să-l strângi*; în B.A.R, *să îl strângi cât de tare*; revine, tăind *cât de tare*; În A.S.P., *poți să-l strângi mereu, cât de tare*.

[23] În B.A.R., mai întâi, *fixată*, tăiat și înlocuit deasupra cu creionul, prin *înșurubată*.

[24] În S.P., *scoțând și sunete,* omite *țipete*; am restabilit forma din B.P., identică cu cea din A.S.P. În B.A.R., *scoțând de durere țipete și sunete*, apoi revine, tăind cu creionul *de durere și țipete*.

[25] În A.S.P., *fără a mai anunța*; *mai* a fost tăiat și lipsește și din B.A.R.

[26] În B.A.R., *plecă < singur> în căutare de poeme și arșice*; în A.S.P., *porni singur în căutare de cârpe și arșice*, ca în B.P.

sub plapomă, le mâncă singur pe furiș[27]... Algazy, simțind, intră după el acolo[28] cu intenția sinceră de a-i face numai o ușoară morală, dar cu groază observă[29] în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun în literatură fusese consumat și digerat.

Lipsit astfel pe viitor de orice hrană a lui mai aleasă, Algazy, drept compensație, mâncă toată bășica lui Grummer, în timp ce acesta dormea[30]...

Dezesperat, a doua zi, Grummer - rămas fără bășică singur pe lume - luă pe bătrân în cioc și, după apusul soarelui[31], îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt... O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea[32], până când, înspre ziuă, Grummer, învins, se oferi să restituie toată literatura înghițită.

---

[27] În B.A.R., *iar la înapoiere, prefăcându-se că e bolnav, se băgă sub plapomă și le mâncă singur pe furiș*; inițial, se scrisese *iar*, apoi cuvântul a fost tăiat și înlocuit cu *dar*, pentru a se reveni la *iar*. În A.S.P., inițial: *se făcu bolnav și*, din care a fost tăiat *făcu bolnav și*, înlocuit cu *băgă*, pentru ca fraza să continue cu *sub plapomă și le mâncă* etc. În versiunea tipărită în C.R., *se făcu bolnav și, sub plapomă...* Pentru că această formă a fost predată de autor la tipar, restabilim *se făcu bolnav*, în loc de *se prefăcu bolnav*, ambele formulări fiind, de altfel, echivalente.

[28] În B.A.R, fraza începe la fel, dar după ce fusese șters *se introduse și*; în A.S.P., *intră după el cu intenția*.

[29] În A.S.P., *observă el*; în B.A.R., *Dar cu surprindere și mâhnire <văzu> observă el*; inițial, scrisese. În B.P. și S.P., fraza e una singură, continuând după *o ușoară morală*.

[30] În A.S.P., fraza e identică cu cea din B.P. În schimb, în B.A.R., ea apare mai dezvoltată: *<Văzându-se> lipsit pe viitor de hrana lui cea mai aleasă, Algazy nu se putu abține și, drept, compensație, mâncă...*

[31] O variantă apare doar în B.A.R., mai puțin concentrată: *Dezesperat și înfuriat, Grummer, care se deșteptase și care fără bășică se simțea singur pe lume, <luă> fără a-și mai da seama ce face, luă pe bătrân în cioc și, așteptând apusul soarelui...* Observându-se că prepoziția *fără* se repetă la mică distanță în text, se pune, dedesubtul, respectiv deasupra fiecăreia, câte un semn de întrebare.

[32] Frază identică cu B.P. și A.S.P. În B.A.R., fraza e din nou ceva mai dezvoltată: *Acolo s-ar fi încercat el să îl găurească, spre a-și lua obiectul înapoi, dar o luptă uriașă* etc.

El o vomită în mâinile lui Algazy... Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenții băsicii înghițite începuse[33] să trezească fiorii literaturii viitorului[34], găsi că tot ce i se oferă[35] este prea puțin și învechit...

Înfometați și nefiind în stare să găsească prin întunerec[36] hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie[37], reluară atunci lupta[38] cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se completa și cunoaște mai bine[39], începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os[40]... Algazy termină mai întâi...

EPILOG[41]

---

[33] În B.A.R., *începură să trezească <în el>*, în A.S.P., *începuse deja să trezească*.

[34] În B.A.R., o ezitare interesantă, poate, și pentru calificativul dat de Urmuz „nuvelelor și schițelor" sale, transcrise în B.A.R.: scrisese mai întâi *literaturii viitorului*, apoi, *futuriste*, pentru a reveni la forma *viitorului*, prezentă și în B.P. și A.S.P.

[35] În B.A.R., *găsi că tot <ceea> ce îi oferă Grummer*; în A.S.P., *tot* [ceea] *ce i se oferă*.

[36] În B.A.R., *dar nefiind în stare*; în A.S.P., *și neputând găsi*.

[37] În B.A.R., *de care aveau amândoi aveau nevoie* - segment de frază cu corecturi și ezitări: inițial, *aveau nevoie*, apoi, *amândoi aveau aceeași <totdauna>*; fraza continuă cu o paranteză care lipsește din A.S.P. și B.P.: *(și <totuși> neputându-se mulțumi numai cu ceea ce fiecare avea în el)*.

[38] În B.A.R., *ei reluară*; În A.S.P., *reluară <ei atunci> lupta*.

[39] În S.A.P., cu precizarea pe margine *d'a capo*, indicând că trebuie început un aliniat nou, după ce fusese tăiată conjuncția *și*, inițială: *Sub pretext că <vor să> se gustă numai spre a se <putea> complecta*; în B.A.R., *sub pretext că se gustă <pe ei> numai spre a se putea cunoaște <mai bine> și aprecia <ca valoare conținutul>*[?]*<cu adevărata lor valoare> valoarea, ei începură...*

[40] B.A.R.: *ei începură a se mușca cu furie crescândă, <până ce și> se consumară astfel unul pe altul*; S.A.P.: *începură să se muște cu furie <mereu> crescândă <și se consumară astfel> până ce, consumându-se treptat, <până ce au ajuns> ajunseră ambii la ultimul os...*

[41] Epilogul lipsește din varianta B.A.R. În S.A.P., apar în el câteva diferențe: la

A doua zi, la poalele muntelui, trecătorii putură vedea într-un șanț, aruncate de ploaie, un grătar cu sârmă ghimpată și un mirositor plisc de lemn... Autoritățile fură anunțate, dar mai înainte ca ele să fi sosit la fața locului, una din soțiile lui Algazy, care avea formă de mătură, apăru pe neașteptate și... dând de două-trei ori, în dreapta și în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi...

---

poalele *<muntelui> <unui> munte[lui]... și un cioc de lemn aromat; <îi> mătură <pe toți și> pe toți și tot ce găsi la gunoi...*

# FUCHSIADA

Poem eroico-erotic și muzical, în proză[1]

## I

Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat ființă, nu a fost nici văzut, nici simțit[2], ci a fost numai auzit, căci Fuchs când a luat naștere[3] a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând de loc ureche muzicală...

---

[1] Până acum cunoaștem două variante manuscrise ale acestei proze. Cea mai veche pare a fi oferită de caietul autograf conservat la B.A.R., unde proza era subintitulată inițial *Poem fantastic, eroico-erotic și muzical în proză*. La o revizuire, calificativul *fantastic* a fost tăiat cu creionul. Textul are un foarte mare număr de corecturi, eliminări și adaosuri, marcate fie cu cerneală, fie cu creionul. A doua, aflată în arhiva Sașa Pană, cuprinde șase foi format A4, scrise pe ambele părți. Titlul, *Fuchsiada*, apare scris sub cel generic, care este și al ansamblului de texte din « caietul roșu » de la Academie: *Schițe și nuvele aproape... futuriste*. Este încă o indicație asupra intenției scriitorului de a-și publica prozele sub acest titlu. Reiese, după calitatea grafiei, mult mai îngrijită, că «poemul» a fost copiat - suportând însă noi intervenții, pe măsură ce a fost transcris - după acest caiet. Subtitlul reia, în schimb, atributul *fantastic*, eliminat în prima versiune, ștergându-l pe cel *muzical;* așadar: *Poem fantastic, eroico-erotic și muzical în proză*.

[2] În B.A.R., *nici văzut <și> nici simțit*; în A.S.P., *nici văzut și nici simțit*; în S.P., *nici văzut, ci a fost numai auzit*, - formulare stângace, datorată, poate, unei erori de tipar. Am restabilit textul conform manuscriselor.

[3] În B.A.R., *căci Fuchs, când a luat <ființă> naștere* - cuvântul *ființă* șters, pentru a evita repetiția față de propoziția precedentă.

După aceea Fuchs se duse direct la Conservator[4]... Aci luă forma de acord perfect și după ce, din modestie de artist, stătu mai întâi trei ani ascuns în fundul unui pian, fără să îl știe nimeni[5], ieși la suprafață și în câteva minute[6] termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano[7]... Apoi se dete jos[8], dar, în contra tuturor așteptărilor sale, constată cu regret că două din sunetele[9] ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp[10], degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți[11] cu ochelari după ureche, iar altul[12], în o umbrelă - cari, împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă...

Mai târziu, la pubertate - zice-se - îi mai crescu lui Fuchs[13] și un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză

---

[4] La sfârșitul acestei propoziții, în B.A.R. apare o indicație scrisă cu creionul: *nu d'a [sic!] capo*, indicând, deci, că nu va începe un aliniat nou.

[5] B.A.R.: *șezu <trei> <câțiva ani ascuns într-un pian> <după un pian> <câțiva ani ascuns prin diferite instrumente> <între niște note, fără să îl știe nimeni> <ascuns câțiva ani pe unde putu> <multă vreme ascuns undeva fără să îl știe nimeni>*; în A.S.P., *trei ani ascuns în fundul unei cutii de pian*; alături, pe marginea paginii: *după un pian*; deasupra, vertical, scris cu aceeași cerneală: *în fundul unui pian* - formulare preluată de S.P.

[6] În B.A.R., *în <trei ore termină de studiat> <20 minute> <3 minute> câteva minute*; în A.S.P., *într-un sfert de oră*.

[7] În B.A.R., *și absolvi <cu succes> cursul de pian <educație muzicală> ...*; în A.S.P., *și, de asemenea, <trecu> absolvi cele șapte clase de piano...* S.P. preia forma *cursul de pian*, dar scrie *cursul de piano...*

[8] În B.A.R., *se dete jos*; în A.S.P., *se dădu jos*.

[9] În B.A.R., *sunetele*; în A.S.P., *notele*.

[10] B.A.R., *<de atâta vreme> prin trecere de timp*; în A.S.P., *de atâta vreme*.

[11] În B.A.R, cuvântul *mustăți* e însoțit de un asterisc, iar nota de subsol corespondentă sună așa: *<Din cauza> La declararea războiului mondial, au fost rase*.

[12] În B.A.R., *Una... iar alta*; în A.S.P., *una... iar alta*; S.P. corectează: *unul... iar altul*.

[13] În B.A.R., *la pubertate < - spun unii -> - zice-se - <îi mai crescu lui Fuchs> crescură*; A.S.P.: *spun unii - îi mai crescu*; S.P. alege forma *crescură*, acordată nu cu *un fel*, ci cu *organe*.

de viță[14], căci era din firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare[15]...

Această frunză îi mai servește și ca hrană cotidiană - se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit[16] în fundul umbrelei sale și, după ce se încuie bine[17]cu două chei muzicale, adoarme dus[18] pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, acaparat de visuri auzite până a doua zi, când - rușinos cum este - nu iese din umbrelă până nu i-a crescut altă frunză în loc[19]...

## II

---

[14] În B.A.R., <cari constau însă numai din o tânără și exuberantă> <superbă> *frunză de viță, dar numai o tânără frunză de viță*; în A.S.P., *o tânără și <superbă> <exuberantă> timidă frunză de viță*.

[15] În B.A.R., <să îi crească altfel de organe> decât cel mult o frunză sau o floare. În A.S.P., *să îi crească cumva altfel de organe*; fraza se oprește aici.

[16] În B.A.R., *Această frunză - cred unii - îi mai servește <- zic alții -> - se crede - și ca hrană cotidiană... Artistul o <înghite> absoarbe...*; în A.S.P., *...îi mai servă - zic alții - și ca hrană cotidiană, <căci în fiecare seară, înainte de culcare, artistul o înghite sub formă de sărmăluță cu iaurt, executând de bucurie diferite game la piano... >* [Scris deasupra rândurilor tăiate:] *Artistul o înghite în fiecare seară înainte de culcare, apoi intră liniștit,* etc.

[17] În B.A.R., *încuiat <bine acolo> bine cu două chei...* După *încuiat*, apare și *a se pune* (?) pentru a reface fraza în forma: *încuiat [pentru?] a se pune bine...* (?) În A.S.P., *după ce se încuie bine...* - ca în forma tipărită.

[18] În B.A.R., *adoarme dus <pe aripi de> portative și legănat <de> pe aripi de armonii angelice*; [în continuare, adăugat cu creionul: *și acaparat de vise auzite*] *până a doua zi*; în A.S.P., *adoarme dus, legănat pe aripi de armonii angelice*.

[19] În B.A.R., *<rușinos cum este - nu iese din umbrelă <fără a se fi asigurat mai întâi că i-a crescut> până nu i-a crescut <altă frunză în loc> o alta în loc...* În A.S.P.: *și, după ce se încuie bine cu două chei muzicale, adoarme dus, legănat pe aripi de armonii angelice, până a doua zi, când - rușinos cum este - nu iese <din umbrelă> la iveală până nu s-a asigurat mai întâi că i-a crescut altă frunză în loc...* Am restabilit forma în loc, conform manuscriselor; în S.P. era: *la loc*.

Într-una din zile, Fuchs, dându-și umbrela la reparat, fu silit să petreacă[20] noaptea sub cerul liber.

Farmecul misterios al nopții, cu armoniile sale ciudate[21], cu acele șoapte, parcă venite din altă lume, cari dau visarea și melancolia[22], îl impresionară pe Fuchs[23] într-atâta încât - în extaz - după ce pedală trei ore la piano, fără însă a cânta, de teamă de a nu turbura[24] liniștea nopții, ajunse, grație acestui mijloc bizar de locomoțiune, până în un cartier întunecos, înspre care, fără voia lui, o puterea tainică îl atrăgea[25] - gurile rele spun că în chiar acea stradă celebră pe care bunul împărat *Trajan*[26], după consiliul tatălui său *Nerva,* a indicat-o naivului păstor Bucur să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul ce îi poartă numele[27]...

---

[20] În S.P., *să-și petreacă*; am restabilit forma din manuscrise.

[21] În S.P., lipsește calificativul *ciudate*, prezent în ambele manuscrise; restabilim textul după manuscrise.

[22] În B.A.R., scris mai întâi *ce duc la visare și la melancolie*, apoi corectat: *ce dau visarea și melancolia*; în A.S.P., s-a păstrat prima formă din B.A.R.

[23] În B.A.R., *pe Fuchs*, înlocuit apoi cu *artist*, căruia i se substituie *Fuchs*; numele e tăiat încă o dată, pentru a fi înlocuit din nou cu *artist*.

[24] În B.A.R, *fără <însă> a cânta însă nimic, de teamă de a nu turbura*; în A.S.P., aceeași formă corectată. În S.P., *de teamă a nu turbura*; am restabilit forma din manuscrise.

[25] În B.A.R., *fără <de> voia lui, o putere <tainică> misterioasă îl atrăgea*; în A.S.P., *fără voia lui, o putere <nevăzută> și < misterioasă> îl atrăgea*.

[26] În B.A.R., *- gurile rele zic că chiar în acea stradă pe care bunul împărat Trajan (părintele latinității în Orient)...*; în A.S.P., fraza ce conține acest segment deschide un aliniat nou: *Acolo se opri și se dete jos la o răspântie, - gurile rele zic că chiar în acea stradă celebră pe care <Divul> bunul împărat Trajan, <(părintele latinității în Orient)>, după consiliul...* În S.P. *Traian*.

[27] B.A.R.: *cea dintâi* [șters și înlocuit - în creion - cu printre primele, apoi rescris cu cerneală] *când a întemeiat orașul ce îi poartă numele*; în B.A.R., *să o așeze cea dintâi, când a întemeiat orașul (atât de... latin) ce îi poarte numele*. Pe marginea paginii, scrisă cu creionul pe verticală, se poate citi această indicație scrisă în vederea tipăririi textului: Traian și Nerva *cu litere mai mari sau de altă coloare*. Este încă un

Deodată mai multe slujitoare terestre ale Venerei, servitoare umile[28] la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarminate și ochii umbriți[29], înconjurară pe Fuchs din toate părțile. Era o superbă noapte de vară[30]. Împrejur, cântece și veselie, șoapte dulci și armonie[31]... Vestalele plăcerii îl primiră pe artist cu flori, cu șervete artistic brodate și cu interesante ibrice și lighene antice de bronz[32] pline cu apă aromatizată. Toate strigau, care mai de care: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială!" „O, Fuchs, tu ești singurul care știi[33] să ne iubești curat!"; iar parcă mânate de unul și același gând terminară în cor: „Dragă Fuchs, cântă o sonată!"...

---

semn privind intenția prozatorului de a publica ansamblul prozelor din „caietul roșu", unde textele erau aranjate, cum s-a putut deduce după cifrele ce însoțesc titlurile din sumar, într-o ordine atent gândită.

Pe aceeași margine a paginii apare, scris cu creionul: *Gh.* Și, dedesubt, *încâlcit*, cu o grafie asemănătoare cu cea a textului, dar care s-ar putea să fie - e o ipoteză - ori o notă scrisă direct de un „Gheorghe" (Ciprian?), care va fi citit textul, ori ecoul unei păreri a acestui Gh.

[28] În B.A.R., *<nouă> mai multe slujitoare... nouă servitoare...*; în A.S.P., *nouă slujitoare terestre ale Venerei <(ce cele nouă muze)>, nouă servitoare umile.*

[29] B.A.R. : *în alb <și> străveziu, <cu buzele încarminate și <cu> ochii umbriți>...*

[30] În B.A.R., *o superbă noapte de vară...*; în A.S.P.: *Era <una din acele rare și superbe nopți> o superbă noapte de vară...*

[31] În B.A.R., inițial, *Împrejur, numai cântece și veselie, șoapte dulci, și armonie...* Apoi, s-a corectat cu creionul: *numai cântece și veselie, <șoapte dulci> și dulci și armonie*; în A.S.P., *<numai> cântece și veselie...*

[32] B.A.R.: *Vestalele plăcerii îl primiră pe <Fuchs> artist cu flori, <cu șervete duble>, cu șervete <cu câte douăprosoape> artistic brodate și interesante vase antice de bronz*; A.S.P., *Unele din <cele nouă> vestale aruncară în Fuchs cu flori, altele îi prezentară câte două șervete artistic brodate, <iar altele> și interesante ibrice și lighene antice de bronz...*

[33] În B.A.R., *care <de la epoca lui Platon> știi*. În A.S.P., lipsește fraza: *O, Fuchs, tu ești singurul care...*, în schimb apare o altă propoziție, absentă din B.A.R. și nereluată în ediția din 1930: *„Fuchs, dragă, rămâi al meu pe veci!"*, după care se continuă cu: *iar toate, parcă mânate de unul și același gând, toate terminară în cor:...*

Fuchs, din modestie[34], se strecură în pian. În zadar fură orice sforțări de a-l face să apară[35]. Artistul consimți abia să lase să i se tragă afară numai mâinile și execută în chip magistral ca o duzină de concerte, fantezii, etude și sonate, iar apoi trei ore în șir făcu game și felurite exerciții de „legato", de „staccato" și „Schule der Geläufigkeit"[36]...

Cum însă chiar zeița Venus, însăși Venera născută din spuma albă a mării, fu fermecată - poate mai ales de studiile de „legato", ale căror sonorități eterice ajunseseră până și la dânsa în Olymp, turburată în liniștea ei de Zee, ea care nu mai fusese a nimănui de la Vulcan și Adonis - păcătui acum cu gândul și, învinsă de patimă, nemaiputând rezista tentației la audierea lui Fuchs, se hotărî să îl aibă la sine o noapte[37]...

---

[34] În B.A.R., *<de rușine> din modestie*; lângă *din modestie*, e marcat cu creionul: *bun*, indicând o opțiune definitivă. În A.S.P., se păstrează forma *de rușine*, iar în loc de *se strecură*, apare *intră*.

[35] În A.S.P., *Muzele stăruiră să-l scoată*.

[36] Acest pasaj comportă numeroase corecturi în ambele manuscrise. Ediția din 1930 preia forma din B.A.R., pe care o reproducem cu toate corecturile, stufoase, ale textului, făcute aici cu creionul: *Artistul consimți <în sfârșit> <să scoată prin întredeschizătura capacului> abia să lase să i se tragă afară numai mâinile și <se puse de> execută în chip magistral <cu totul superior, și ca frazare, și ca tehnică, și ca interpretare, și ca stil, șase> ca o duzină de concerte, <patru> fantezii, <trei> etude și <cinci> sonate, iar apoi, trei ore în șir, făcu game și studii speciale de „legato" și „staccato" <exerciții speciale> <diferite studii și exerciții speciale de legato> <diferite exerciții> felurite exerciții de legato și staccato...* În A.S.P., *Artistul ezită la început, dar, fiind exhortat fără încetare să cânte, hotărî să se supună. Atunci, el scoase tiptil prin întredeschizătura capacului numai mâinile și execută pe claviatură în mod cu totul superior – și ca frazare și ca tehnică și ca interpretare și ca stil - <șase> <cinci> 6 concerte, <patru> <cinci> 4 fantezii, <trei etude> <cinci etude> 3 etude și cinci sonate, iar apoi, trei ore în șir, făcu game și studii <speciale> de „legato", de „staccato" <și> < precum> și „Schule der Geläufigkeit"...* [Școala dexterității, ușurinței, cursivității].

[37] În B.A.R., prima redactare, cu cerneală, a acestui pasaj are câteva corecturi:

În acest scop trimese mai întâi pe Cupidon de îi săgetă inima, pe vârful săgeții fiind pus un bilețel prin care era invitat în Olymp[38].

## III

La ora fixată, « Cele trei grații » apărură...

Ele luară ușor pe Fuchs[39] și îl purtară ușor pe brațe moi și voluptuoase, până la capătul unei scări de mătase, făcută din portative[40], scară ce fusese agățată de balconul Olympului, unde Venera îl aștepta...

Întâmplarea făcu însă ca Vulcan-Ephaistos să prindă de veste și,

---

*ajungeau până* e șters și înlocuit cu *ajunseseră <și>*, apoi se adaugă *până și*; după *nemaiputând rezista*, se scrie și apoi se taie <la sine o noapte>; după *a nimănui*, se introduce *vreodată*. O altă serie de intervenții, făcute cu creionul, apar astfel: după *fu fermecată*, se introduce un *poate*; după *Adonis*, se inserează *și nici nu cunoscuse iubire de <muritor> artist*; după *la vederea*, se introduce *și la audierea*; finalul frazei: *să îl aibă la sine o noapte*. În A.S.P., nu apar corecturile făcute cu creionul din B.A.R.; forma *ajunseseră* a verbului, corectată cu cerneală în prima versiune, revine aici la imperfect: *ajungeau*; finalul frazei este: *să îl aibă la sine o noapte*, ca în B.A.R., în timp de în ediția tipărită se preferă forma *la dânsa*, inexistentă în cele două manuscrise; restabilim forma *la sine*.

[38] S.P. reproduce versiunea din B.A.R., cu o singură ștersătură: invitat <la ceai> în Olymp. Oarecum enigmatică este o însemnare cu creionul pe marginea acestei fraze: *șt Gh* (= *șters Gheorghe?*). Să fie vorba despre același prieten, Gheorghe Ciprian, care va fi contribuit la intervențiile făcute cu creionul în text? În A.S.P., fraza comportă mai multe corecturi, păstrând, însă, *la ceai*, care fusese șters în B.A.R.: *În acest scop, trimese* [Urmuz scrie din nou verbul sub această formă, prezentă în ambele variante manuscrise, drept care o restabilim ca atare]... *pe Cupidon <de îi> <care> de îi săgetă inima <și apoi prin un comisionar* [?] *de stradă tot prin el îi înmână un bilețel prin care era invitat la ceai... în Olymp, după ce în vâr> pe vârful săgeței <pusese> fiind pus un bilețel*; deasupra rândului tăiat, apare un alt segment de frază, eliminat apoi: <iar în rana pe care i-o făcu îi introduse un bilețel>.

[39] În B.A.R., *Ele luară ușor pe Fuchs <de la domiciliu> și îl purtară*; în A.S.P., *Ele luară pe Fuchs <de la domiciliu> și îl purtară <pe> ușor pe brațe*.

[40] În B.A.R., *mătase*, nu *mătasă*, cum s-a tipărit în S.P., restabilit după manuscrise.

gelos[41], o ploaie puternică făcu el să se dezlănțuie atunci, ca răzbunare, prin mijlocirea lui Zeus...

Fuchs, deși cu umbrela la reparat, nu se dădu însă învins. Știind să umble[42] foarte ușor cu portativele și ajutat de aripile puternice ale inspirației lui de compozitor, el se înalță tot mai sus, bravând elementele naturii.

În sfârșit, ajunse plouat în Olymp. Aphrodita îl primi ca pe un erou. Ea îl îmbrățișă, îl sărută cu patimă[43] și apoi îl trimise la o uscătorie de prune sistematică.

Fuchs fu introdus noaptea în alcov. Împrejur, numai cântece și flori. Grațiile și celelalte slujitoare olimpiene ale Venerei, dansând înaintea lui, îl acoperiră cu flori și-l stropiră cu miresme îmbătătoare, pe când în depărtare nenumărați amorași[44] nevăzuți, sub bagheta măiastră a lui Orpheu, intonau cântece de slavă iubirii...

Peste puțin, „cele nouă muze" apărură. Prin glasul melodios al Euterpei grăiră ele astfel lui Fuchs de întâmpinare:

— Fii binevenit, o, muritor ales, tu, care prin arta-ți divină apropii pe oameni de zei! Venus te așteaptă! Facă Júpiter ca arta și amorul tău să fíe demne de Zeița - stăpâna noastră - și facă el ca o nouă și superioară seminție să zămislească din iubirea ce vă unește,

---

[41] În B.A.R., aceeași formulare. În A.S.P., *Vulcan-Ephaistos, gelos, să prindă...*

[42] În B.A.R., nu se dădu <însă> <totuși> însă învins. Știind să umble...

[43] În B.A.R., *îl sărută, îl stoarse de apă și apoi îl trimese*; A.S.P.: *îl îmbrățișă, <îl mângâie>, îl sărută.*

[44] B.A.R. *<pe când> <iar> în depărtare <o pleiadă> nenumărați... cântece de slavă < iubirii> <amorului> iubirii; A.S.P., Ființe nevăzute, ca amorași, cântau în depărtare la clavecin divine exerciții de „doigté" dintr-o Metodă de* [indescifrabil, șters] *Bertini. Însuși micul, dar atotputernicul Eros-Cupidon, amorezat la vederea lui Fuchs, luă vioara în mână și, în extaz, îi intonă sub fereastră „Serenada" de Drdla...* (František Drdla - violonist și compozitor ceh, 1868-1944).

semințe care va să populeze de acum nu numai pământul, ce nu e în stare să aspire decât la Olymp, ci și Olympul - ca și pământul - supus, vai, decadenței!!...

Ziseră, și corurile de amorași nevăzuți intonară iarăși slavă iubirii, iar Aezii Olympului, instrumentându-și lyrele, preamăriră în versuri momentul nemuritor.

Dar nu trecu mult, și totul reintră în tăcere... împrejur nu mai era nimeni[45]...

O semiobscuritate albăstrie[46] se făcu în alcov. Venus era goală. Albă, cu mâinile după cap împreunate sub păru-i de aur despletit, cu un gest de delicioasă abandonare și de supremă voluptate, își întinse ea[47] superbu-i corp de lapte pe patul de perne moi și de flori. În aer, căldură și arome aţâţătoare. Fuchs, de rușine și de teamă, ar fi vrut să intre undeva într-o crăpătură. Cum însă așa ceva nu există în Olymp, se văzu nevoit să-și facă[48] singur curaj.

Parcă ar fi vrut să alerge întâi puțin prin cameră[49], dar Aphrodita,

---

[45] Ediția din 1930 urmează și în aceste secvențe manuscrisul B.A.R. Aici, notăm câteva intervenții ale autorului: *și <poate că> facă el ca o nouă semințe; <o> semințe care <să> va să populeze; pământul ce nu <poate> e în stare <a> să aspir<a>e decât <cel mult> numai la Olymp <și> dar și Olympul; Zise, și corurile... <inspirați de Minerva> instrumentându-și lyrele; <nu mai era> nu mai era*. Am restabilit pluralul corect, *Aezii*, din manuscris, scris în S.P. *aiezii*. În A.S.P., lipsește secvența care începe cu *Peste puțin, cele „nouă muze”...* și se încheie *cu supus, vai, decadenței*.

[46] În S.P., *albăstruie*; corectat, după manuscrise.

[47] În B.A.R., *<ea> își întinse ea*; am restabilit această topică, utilizată și în alte locuri pentru a sugera ironic solemnitatea „epopeică” a narațiunii, deși în A.S.P. apare forma *ea își întinse*; în S.P., pronumele lipsește. În A.S.P intervin câteva corecturi: *Venus <era><aștepta> era goală; cu mâinile <sub> împreunate <după cap>, sub păru-i.*

[48] În B.A.R., *să își facă*.

[49] În B.A.R., *să alerge puțin prin cameră*; S.P. a optat pentru forma din A.S.P., *să alerge întâi puțin*.

cu mâna ei fină, cu degetele de trandafiri parfumați, îl scoaseră din încurcătură... Ea îl culese ușor de jos, îl mângâie, îl ridică de două-trei ori până în tavan ca pe un copilaș și, privindu-l lung, îl sărută de o mie de ori și îl așeză ușor între sâni[50].

Fuchs începu să tremure de bucurie, și de teamă ar fi voit să sară jos undeva ca un purice[51]. Cum însă acei sâni calzi[52] și parfumați îl amețise și îl zăpăcise, începu să alerge ca un mormoloc ieșit din minți în toate părțile, circulând în zig-zag pe corpul Zeiței, iute și nervos, trecând nebun peste vârfurile roze ale sânilor, peste șoldurile mătăsoase, strecurându-se printre pulpele-i ronde și arzătoare[53]...

Fuchs nu mai era de recunoscut. Ochelarii lui aruncau acum luciri[54] perverse, mustățile îi deveniră lubrice și libidinoase. Trecu astfel o bună bucată de vreme[55], dar artistul nu știa, în definitiv, ce îi mai rămâne de făcut, și nici Zeița nu ar mai fi putut să aștepte mult[56].

Auzise el cândva, undeva, că: „în dragoste, spre deosebire de

---

[50] În B.A.R., *îl ridică de două-trei ori <în tavan> până în tavan*; în A.S.P., *până în tavan, ca pe un copilaș*; am reținut și acest adaos, omis de S.P., fiind expresiv în context.

[51] În B.A.R., *jos undeva <jos>*, În A.S.P., *undeva jos*. Am corectat forma *purece* din S.P., după manuscrise: *purice*.

[52] În A.S.P., *acei sâni <calzi> <fierbinți> calzi*.

[53] În B.A.R, de unde se preia forma din S.P., câteva corecturi: *corpul <Venerei> Zeiței <fofilându-se> strecurându-se; pulpele-i <ronde și> ronde, arzătoare*.

[54] În A.S.P., mai întâi *priviri*, apoi *luciri*, care a fost șters la rândul său, omițându-se *a fi*, înlocuit cu *altceva*; în B.A.R., *luciri*.

[55] În B.A.R., *<câtva timp> o bună bucată de vreme*.

[56] B.A.R., *nu știa, în definitiv, cam ce îi mai rămâne de făcut, și nici Zeița, <înfrigurată> < supraenervată>, nu <mai putea> nu ar mai fi putut mult; în A.S.P., nu știa, în definitiv, cam ce îi mai rămâne de făcut... și nici Zeița, supraenervată, nu mai putea mult să mai aștepte*. În S.P., *apare oarecum ce îi mai rămâne*, adverbul fiind introdus de editor, neexistând în manuscrise.

muzică, totul sfârșește printr-o uvertură” [57]. Ei bine, Fuchs nu o găsea, nu... o auzea nicăieri[58]...

Deodată îi veni o idee. Își zise că, cum[59] Uvertura, ca muzică, nu se poate raporta decât numai la ureche[60] și cum urechea este cea mai nobilă Uvertură a corpului (din cele pe care le cunoștea Fuchs) - organul muzicii divine și prin care el, apărând pe lume, văzuse întâia oară lumina zilei - atunci bucuria supremă nu poate fi căutată decât... în ureche[61]...

Fuchs, acum înviorat, se reculese, se încordă și, de pe vârful picioarelor Zeiței, cu o frenezie de nespus, se repezi printr-un „sforzando” și pătrunse în găurica lobului urechii drepte a Zeiței, pe unde ea de obicei își introducea cerceii[62], dispărând înăuntru cu totul.

Din nou corurile de amorași nevăzuți și de muze intonară în

---

[57] În B.A.R., *totul <se termină> sfârșește și* [adăugat cu creionul] *nu începe*; în A.S.P., *totul se termină*.

[58] În B.A.R., apare o propoziție care precede acest pasaj, tăiată: *Deodată îi veni o idee*, care va fi reluată după următoarele două fraze; se pare că autorul, copiind textul de pe o altă variantă, sărise, din neatenție, peste secvența următoare. În rândurile ce urmează: *sau nu... o auzea*; în A.S.P., *sau <(pardon!)>... nu o auzea*.

[59] În ambele manuscrise, *își zise că, cum Uvertura*; în S.P., *precum Uvertura*. Se restabilește forma din manuscrise. În A.S.P., înainte de *Deodată îi veni o idee*, mai apare o altă propoziție, tăiată: *Își chinui mintea în chip și feluri*.

[60] În B.A.R., *<la alt organ> decât numai la ureche*; în A.S.P., *nu se poate <referi> raporta*.

[61] B.A.R. este urmat fără modificări în S.P. In A.S.P., *el, <ieșise și> ieșind, văzuse... decât <tot> în ureche*.

[62] În B.A.R, *unde de obicei își introducea cerceii* este inserat, cu o altă nuanță de cerneală, de pe marginea paginii. A.S.P. prezintă unele ștersături și modificări: Înainte de *Fuchs, înviorat*, este ștearsă propoziția *Fericirea era găsită...* Urmează: *Fuchs, înviorat acum se reculese, trecu repede pe vârful picioarelor Zeei, care sta tot întinsă în pat, se încordă și, de acolo, cu o frenezie de nespus, se repezi, printr-un « sforzando », în găurica lobului urechii, pe unde de obicei ea își introducea cerceii, dispărând înăuntru cu totul...*

depărtare cântece de slavă iubirii și din nou Aezii Olympului inspirați înstrunindu-și lyrele preamăriră în versuri momentul nemuritor[63]...

Dar după aproape o oră de ședere, în care timp își verificase frunza de viță și schițase o romanță pentru piano, Fuchs apăru în sfârșit pe lobul urechii, îmbrăcat în frac și cravată albă, satisfăcut și radios, mulțumind și complimentând în dreapta și în stânga mulțimea care îl așteptase înfrigurată, întocmai cum știa să facă pe pământ când da câte un Concert de gală[64]. El înaintă și oferi grațios Venerei romanța dedicată.

Dar cu surprindere[65] și cu amărăciune constată artistul că nici un aplauz nu sosea de nicăieri. Într-adevăr, toți locatarii Olympului se priveau nedumeriți. Zeița, întâi mirată, apoi contrariată și grav ofensată, văzând că Fuchs își considera misiunea sa ca definitiv terminată, ea - care nu primise vreodată nici de la Zei un asemenea afront - se sculă brusc în picioare și, roșie ca floarea macului,

---

[63] Acest pasaj lipsește din varianta A.S.P.

[64] S.P. reproduce forma definitivată în B.A.R. după mai multe corecturi: *Dar după <câteva minute> aproape o oră; își verificase frunza* [în S.P., lecțiune greșită: *își verifică*, pe care o corectăm]; *frunza de viță <și găsea tema și acompaniamentul unei> și schițase o romanț<e>ă, în dreapta și în stânga mulțimei* [în S.P. lecțiune eronată: *mulțimea*, pe care o corectăm]; *care îl așteptase <înfrigurată> <nerăbdătoare> înfrigurată, <așa> cum <el> știa <el> știa să facă pe pământ <după concert> când da <câte un> uneori <vreun> câte un concert de gală...* În A.S.P., *După< cinci> câteva minute de ședere* (*în care timp* apare tăiat deși fraza continuă fără o revenire asupra părții eliminate: *își mângâiase frunza <de viță> ca un șiret*), *Fuchs apăru pe lobul urechii îmbrăcat în frac și cravată albă, <mulțumind> satisfăcut și radios, <mulțumind> și făcând complimente Venerei și în dreapta și în stânga Grațiilor și amorașilor, întocmai ca și cum ar fi fost după finele unui Concert de gală...* Segmentul *mulțumind satisfăcut... Grațiilor și amorașilor*, apare tăiat în manuscris, iar o notă cu creionul, pe marginea paginii, indică: *se compl*[etează?].

[65] În B.A.R, *Dar cu <surprindere> <mirare> surprindere și cu amărăciune*; în A.S.P.. *grav ofensată < de a nu fi fost satisfăcută>, văzu; se sculă brusc, <ca arsă de fier>, în picioare*.

înciudată, scutură o dată capul cu grație, dar cu putere, făcând pe Fuchs să cadă la pământ.

Deodată, ca la un semn nevăzut, tot Olympul fu în picioare... O ploaie de strigăte și amenințări din toate părțile. Toți turbau de ofensa adusă Olympului de către un muritor nedibaci... O mână viguroasă din ordinul lui Apollon și Marte îi smulse lui Fuchs frunza de viță, anexându-i în loc obiectele la care avea dreptul. Ordin sever fu dat ca pe viitor frunza să nu fie acordată decât numai la statui... Iar o mână grațioasă, însăși mâna de trandafiri a Zeiței, îl luă pe artist ușor de o ureche și, cu un gest nobil, dar energic, îl azvârli în Haos.[66]

## IV

O ploaie de strigăte și de amenințări. O ploaie de disonanțe de acorduri răsturnate și nerezolvate, de cadențe evitate, de false relațiuni, de triluri și mai ales de pauze cădea din toate părțile asupra artistului izgonit. O grindină de dieji și de becari ascuțiți îl lovea necontenit în spinare, o pauză mai lungă îi sfărâmă ochelarii. Alți Zei mai răutăcioși aruncară asupra lui cu tibii, cu harpe eoliene, cu lyre și cu cimbale, și culmea răzbunării cu „Acteon", cu „Polyeucte" și cu „Simfonia III-a" a lui Enescu, a căror muzică inspirată venea, de astă dată în adevăr, chiar din Olymp[67].

---

[66] Întreg pasajul reproduce identic secvența din B.A.R. Nici în A.S.P. nu sunt diferențe față de S.P.

[67] Această secvență este aproape identică cu cea din B.A.R. În interiorul ei, o serie de corecturi: *de acorduri răsturnate și nerezolvate, de <basuri <rău> prost cifrate, de șaisprezecimi, de triluri și mai ales de apogiaturi, de triluri, de cadențe evitate, de false relațiuni de triluri și mai ales de pauze; îl lovea <mereu> necontenit în spinare; aruncară <asupra lui> <după el> asupra lui cu tibii; cu harpe eoliene <cu tibii>, cu lyre; cu cimbale, cu colofoniu și, ca culme a răzbunării, cu <„Acteon"> „Acteon", cu*

În sfârșit, soarta lui Fuchs era hotărâtă. El avea să rătăcească mai întâi prin Haos cu o iuțeală nemaipomenită, în circuituri de câte cinci minute în jurul planetei Venus, după aceea, pentru a expia pe deplin afrontul adus Zeiței, avea să fie exilat de unul singur pe planeta nelocuită, cu obligațiunea de a lăsa numai din el și prin el însuși, acolo, progenitura, acea superioară semințe de artiști, care ar fi trebuit să iasă din Olymp din amorul lui cu Venus[68].

Fuchs începuse tocmai săvârșirea osândei, când Pallas-Athena, îndurătoare, interveni (pe neașteptate) pentru dânsul[69]...

I se admise să cadă tot pe pământ, însă cu o singură condițiune... Este în adevăr acolo atâta *progenitură inutilă,* artistică și neartistică, încât nu mai era deloc nevoie de a se mai crea alta... I se impuse însă lui Fuchs obligația de a distruge snobismul și lașitatea cugetării în artă de pe meleagurile pământene.

Pus, astfel, în o teribilă dilemă, după o lungă și matură chibzuință, găsi artistul că această din urmă condițiune ar fi cu mult mai greu de îndeplinit decât chiar aceea de a face progenitură pe planeta Venus[70]...

---

*„Didona", cu „Polyeucte", cu <„Ilderim">, „Ilderim" și cu „Simfonia a III-a" <a lui> <de> a Maestrului Enescu, a căror muzică...* În A.S.P., *de strigăte și amenințări; de disonanțe, de note întregi, de șasesprezecimi, de basuri cifrate, de apogiaturi, de triluri și mai ales de pauze; O grindină de becari și de dieji îl lovea mereu; cu harpe eoliene, cu tibii, <cu contrabasuri>, ci colofoniu, <cu solfegiile lui Costescu, cu bagheta Maestrului Dinicu>, cu „Acteon"... și cu Simfonia a III-a a lui Enescu...* Pe verticală, în marginea paginii, scris cu creionul: *acorduri răsturnate*.

[68] În B.A.R., nu apar decât două corecturi minore: <*După pentru*> *după aceea* <*spre*> <*de*> *pentru a expia...* În A.S.P.: *El avea să rătăcească pe veci în Haos... circuituri periodice de câte cinci minute în jurul planetei Venus...* Din acest manuscris lipsește pasajul *după aceea, pentru a expia... din amorul lui cu Venus*.

[69] În A.S.P., fraza e simplificată: Dar *Pallas-Athena, îndurătoare, interveni pentru dânsul*.

[70] S.P. intervine în construcția primei fraze: *cu o singură condițiune: este în adevăr acolo...*; am restabilit forma din manuscris. În B.A.R., corecturi minime: *lui Fuchs*

O deciziune eroică luă atunci eroul în rătăcirea lui prin Haos. Declară că primește favoarea Athenei cu condițiunea ce i se impuse; însă, când simți că este aproape de pământ[71], făcu ce făcu și, urnindu-se puțin spre dreapta, căzu tot în acel cartier, puțin cam suspect, de unde plecase, și care îl atrăgea îndeosebi.

Știindu-se acuma bine pregătit, ar fi vrut să învețe și să pună în practică aci ceea ce nu știuse până atunci[72], pentru ca apoi, pe deplin inițiat, să ceară audiență Venerei și să încerce să se reabiliteze cum va ști pentru tot ceea ce lăsase de dorit. În chipul acesta, își zicea el, se va putea face cu putință creațiunea noii semințiі de supraoameni, și astfel va fi dispensat de a mai îndeplini pe pământ imposibila

---

*<numai> obligația de a distruge <el> snobismul; a face singur <numai din el însuși> progenitură*. Deosebiri importante apar, în schimb, în A.S.P., unde narațiunea e mai puțin dezvoltată decât în B.A.R.: *De astă dată fu lăsat să cadă chiar pe pământ și, fiindcă era îmbrăcat gata de concert, i se permise să cadă chiar pe scena Atheneului Român, pentru ca să mai dea unul... Fuchs însă făcu ce făcu, se urni puțin spre dreapta și căzu tot în acel cartier (puțin cam suspect) de unde plecase și care îl atrăgea îndeosebi...* Această ultimă frază va apărea în versiunea B.A.R. doar după alte dezvoltări epice: cele două pasaje, dintre *I se admise...* și *planeta Venus*, lipsesc din A.S.P. Pe marginea paginii din „caietul roșu", apare o notă în creion, cu o altă grafie decât a scriitorului: *Cade direct în Nerva Traian, pedalează imediat și dispare*. Același creion pare să fi tăiat în diagonală această pagină și următoarele, până la sfârșit.

[71] Acest început de paragraf lipsește din B.A.R. Se regăsește aici doar continuarea, care în A.S.P. începe cu majusculă: *Fuchs însă făcu ce făcu...* În B.A.R., apar următoarele corecturi: *eroul <Fuchs>, în rătăcirea; însă <își făcu o> când simți*.

[72] În A.S.P.: *Fiind de astă dată pregătit, ar fi vrut să învețe, artistul, ceea ce nu știuse el până atunci...* Urmează o secvență ce nu se mai regăsește în B.A.R.: *Dar cele nouă vestale, nu se știe prin ce mijloc informate - și totuși <informate destul de greșit> falș informate - de pățania lui în Olymp, îl înconjurară, îl opriră de a înainta și îl excomunicară apoi brusc, fredonând toate în cor: „Fugi Fuchs, satyr murdar! Să nu respecți tu cel mai nobil organ, urechea? Fugi, Fuchs, căci compromiți cartierul!!"...* În B.A.R., pasajul, de la *nu știuse până atunci*, până la *corvoadă ce i se impuse*, continuă: e o parte ce lipsește din A.S.P. Am corectat lecțiunea greșită din S.P., *impune*, cu *impuse*.

corvoadă ce i se impune.

Dar slujitoarele plăcerii, care îl primiră râzând, aflând de intențiile cu care acum venise, îl înconjurară toate din toate părțile, îl opriră brusc de a mai înainta și contrariate, mâhnite, agitând în aer brațele în semn de protestare, îl excomunicară din cartier, exclamând cu toate în cor:[73]

– Vai ție, Fuchs, te-am pierdut și nu te mai recunoaștem, căci tu erai altădată singurul care de la epoca lui Platon mai știai să iubești curat... Cu ce gând vii și pășești acum printre noi! Vai nouă de acum fără estetica sonatelor tale, vai ție fără inspirația din amorul nostru înalt! Rușine și maledicțiune aceleia care, deși stăpâna noastră, a Olympului și a lumei, nu a știut să te înțeleagă și, refuzându-ți iubirea și arta, te-a făcut să cazi atât de sus!... Fugi, Fuchs, căci nedemn ești acum de noi![74]

Fugi, Fuchs, satir murdar! Să nu respecți tu cel mai nobil organ, urechea?! Fugi, Fuchs, căci compromiți cartierul!![75]...

---

[73] Și acest paragraf, preluat identic din B.A.R., e absent din A.S.P., de unde se reține doar fragmente: *îl înconjurară, îl opriră de a înainta și îl excomunicară*. În B.A.R., cu toate în cor; S.P. a eliminat *în cor*, pe care îl repunem la locul lui.

[74] Acest pasaj nu există în A.S.P. Cum am menționat, sunt păstrate din A.S.P., în continuarea acestui segment, doar frazele: *Fugi, Fuchs... compromiți cartierul*, după care S.P. omite să pună cele două semne de exclamație; le reașezăm în poziția din manuscris, urmate de punctele de suspensie, existente și ele acolo. În B.A.R., *Rușine și maledicțiune aceleia care...* În S.P. *și maledicțiune* nu mai apare, probabil din neatenție; refacem începutul frazei conform manuscrisului.

[75] Acest aliniat, inexistent în B.A.R., a fost preluat de S.P. din A.S.P., și intercalat aici, spre indignarea surorii poetului Eliza Vorvoreanu, cum deducem din nota următoare, scrisă pe marginea paginii: *1950. Notat de Eliza Vor. La tipar, Colecția Unu, postum, 1930, s-a adăugat: „Fugi, Fuchs, satir murdar! Să nu respecți tu cel mai nobil organ, urechea?! Fugi, Fuchs, căci compromiți cartierul!" De ce s-a adăugat ceea ce nu era în spiritul lui Urmuz?!* - Se vede că sora poetului nu văzuse varianta A.S.P., care probează tocmai faptul că asemenea propoziții sunt și ele „în spiritul lui Urmuz", chiar dacă par mai triviale. Umorul lor aparte justifică recuperarea de către primul editor al textului.

Fugi, Fuchs, și zeii să te protejeze!

Excomunicat și sub temerea vreunei eventuale descărcări a supărării lor lichide, Fuchs se așează în grabă la piano și, pedalând energic și neîntrerupt, ajunse în sfârșit la căminul său liniștit, cu moralul deprimat, deconcertat, scârbit de oameni ca și de Zei, de amor ca și de Muze[76]...

Alergă de își scoase umbrela de la reparat și, luând pianul cu sine, dispărură pentru totdauna în mijlocul naturei măreție și nemărginite[77]...

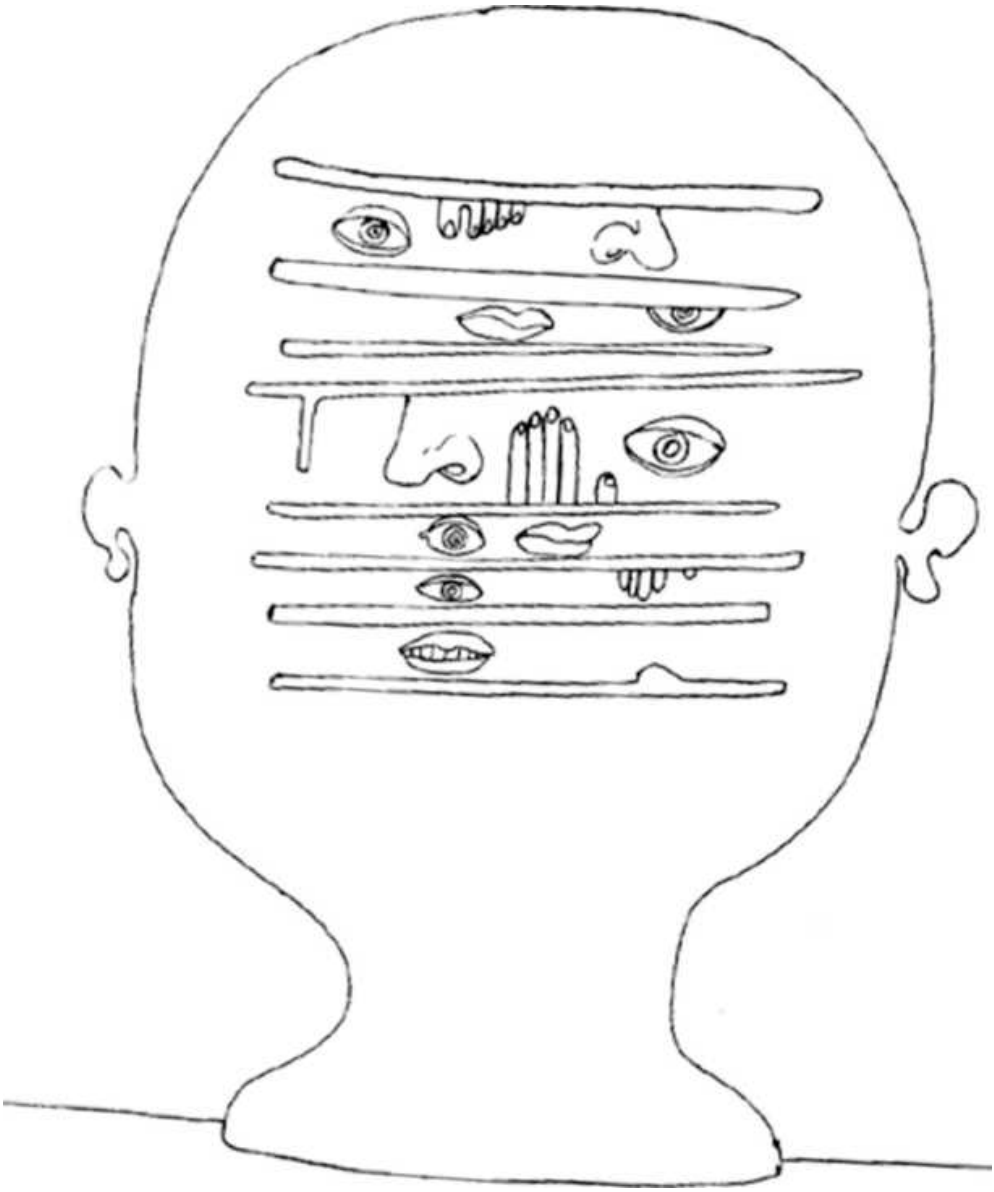
De acolo muzica sa radiază cu egală putere în toate direcțiunile, făcând astfel să se împlinească în parte cuvântul Destinului recunoscător, care îi hărăzi ca prin gamele, concertele și etudele sale de staccato, să ducă departe acel cuvânt, și grație lor, prin forța educației, să facă să apară cu timpul pe această planetă o rasă mai bună și superioară de oameni, spre gloria sa, a pianului și a eternității[78]...

---

[76] În B.A.R., textul nu are nicio corectură. Varianta A.S.P. prezintă unele diferențe: *Sub amenințarea iminentă a unei eventuale descărcări a indignării lor lichide... ajunse în sfârșit, după atâtea peripeții bizare, la căminul său... dezgustat de oameni...*

[77] În B.A.R., *luând pianul cu sine*; în A.S.P., *luând și pianul cu sine*; Am restabilit forma din B.A.R. Tot în A.S.P., *dispăru*.

[78] În B.A.R., notăm următoarele intervenții: *care îi hărăzi <în sfârșit> ca prin <gamele și etudele sale să ducă departe acel cuvânt și> gamele, concertele și etudele sale <să ducă de> de staccato să ducă departe; o rasă mai bună și mai superioară* [sic!] *de oameni*. În S.P., *care-i hărăzi*. În A.S.P., secvența finală este complet diferită: *Acolo, Fuchs, liniștit, cu conștiința omului care nu și-a făcut decât datoria, intră ușor în umbrelă și, după ce se încuie în mod definitiv cu toate cheile muzicale, se înfipse pentru totdauna în pământ lângă pian... // Lungit pe portative și legănat pe aripi de armonii angelice, el nu mai comunică tot restul vieței cu lumea din afară, decât numai prin două orificii, prin cari, cu amândouă mâinile, exersează game și astăz, câte zece ore pe zi... // Ce îi pasă lui ce zice lumea?!... Ce îi pasă că gurile rele bârfesc că Fuchs a ieșit întâi printr-o ureche și mai târziu... a fost, cândva, puțin „într-o ureche”... Știe el prea bine că aceea a fost urechea Venerei...* Sfârșitul prozei apare marcat: *fine*.



# PUȚINĂ METAFIZICĂ ȘI ASTRONOMIE[1]

La început - ziseră toți comesenii laolaltă[2] - nu este adevărat că: „Cuvântul a fost la Dumnezeu și că D-zeu a fost cuvântul". La început - afirmară ei cu tărie - mai înainte de a fi fost orice cuvânt, a fost[3] „alfabetul surdomut", căci nu este probabil ca materia cosmică, astrele[4] să fi învățat chiar de la început a grăi ceva[5]; că e prea posibil ca ele să nu fi fost în stare[6], la început, nici măcar să se ceară afară[7], și nici chiar să zică „papà" sau „mamà". Asemenea, este foarte probabil - ziseră mai departe comesenii[8] - că corpii cerești s-au format nici din dărnicia lui D-zeu, nici din pofta lor proprie de a se învârti și a se face numai pentru atâta lucru din nimic ceva[9], apoi

---

[1] Textul cu acest titlu a fost găsit de Sașa Pană printre manuscrisele lui Urmuz și se află astăzi în arhiva familiei. Sunt două pagini scrise cu cerneală, ce par a fi prima formă a redactării. Pe marginea foilor, câteva corecturi cu creionul se adaugă celorlalte din text, făcute cu cerneală.

[2] *<toți> <unii din > comesenii <laolaltă> <deoparte>*

[3] *<a fost> <nu a putut fi decât>, <mișcarea și spațiul>* înlocuite, cu creionul, pe margine, cu *a fost*, urmat de un *numai*, tăiat.

[4] *<sorii> <nebuloasele> <sorii> astrele...*

[5] *chiar de la început <de-a dreptul> <dintr-odată> <a vorbi ceva> <a grăi> a grăi ceva*;

[6] *să nu fi <știut> fost în stare la început...*

[7] *să se ceară afară <să facă „pipi">...*

[8] mai departe <în cor> comesenii.

[9] *a se face <de z* [indescifrabil] >, apoi, inserat de pe margine: *numai pentru atâta lucru...*

din gazoase lichide; ci e prea posibil ca ele să nu fi fost nici create, nici necreate: copii ai nimănui, ieșiți din calcule reușite sau greșite[10] și, cu chiu, cu vai[11], în rate și hrăniți insuficient la institutul „Maternitatea cerească" cu lapte contrafăcut cu apă gazoasă de lăptăresele Căii lactee.

Că admițând că ele[12] se învârtesc numai din propriul lor gust, apoi e greu de presupus[13] că fac aceasta în mod cu totul dezinteresat, fără nicio intenție cât de mică de procopseală[14]. Parcă ar fi chiar puțin comic[15] să te învârtești în veci de veci gratuit și numai pentru a te vedea alții[16]... „Cum, interese meschine, egoiste[17] la corpii cerești?!" protestă plebea ideologă[18], naivă, care aștepta rezultatul afară, în curte.

Și totuși ei aveau și nu dreptate să se teamă astfel...

În adevăr, cine a putut mai întâi obliga materia și forța cosmică[19] să fie ceva, când ele însele, la rândul lor desființându-se, dându-și demisia[20], ar putea oricând obliga pe acel „cine" din noi să nu fie „nimic"?!...

Și iarăși, cine[21] din noi se mai poate plânge că forța primordială, cauza cauzelor, nu poate fi niciodată atinsă, descoperită, când toți se

---

[10] *<născuți> din <calcule greșite> din calcule reușite <exacte sau> sau greșite...*
[11] *cu chiu cu vai <câte puțin>, în rate... <hrănite acolo> cu lapte...*
[12] *admițând <chiar> că ele...*
[13] *e <de> greu de presupus...*
[14] *nicio intenție <intimă> cât de mică de <căpătuială> procopseală.*
[15] *ar fi <prea comic> chiar...*
[16] *în veci de veci <numai și numai> gratuit <indescifrabil pentru alții> și numai pentru a te vedea alții...*
[17] *interese <meschine egoiste> meschine, egoiste...*
[18] În S.P., *ideologică*; în manuscris, *ideologă*, o dată șters, apoi reintrodus în pagină; restabilim forma *ideologă*,
[19] *cine a putut <obliga mai> mai întâi obliga...*
[20] *când <ele însăși> la rândul lor, <dându-și> desființându-se, dându-și demisia...*
[21] *<Cine> Și iarăși, cine...*

căznesc să apuce de la început, dinapoi[22], și nimeni nu s-a încercat să o învăluie, pentru clipa de față[23], să o prindă măcar o dată pe flanc?

Și care e rostul să ții morțiș să descoperi vreo cauză, și încă numai una singură și cea dintâi, când toate cauzele, din nenorocire, sunt și efecte și dau din ele efecte îndrăcit de multiple și de încâlcite?!

Deci la ce bun să vrei numai o singură cauză[24], o forță inițială care vrem (trebuie) să fie[25] și generatoare, când ea însăși ține cu atâta încăpățânare să dea[26] din ea numai multiplicitate; are setea mulțimilor, a încâlcelei și a contradicției; îi trebuie multe miliarde[27] de oameni, de muște, de bureți, de jivine, de astre, și aceasta încă cu prețul[28] suferințelor lor. Îi trebuie și „peștele-cufar", și „peștele-fierăstrău"[29] și are setea numărului, a distanțelor și a iuțelilor mari, fără rost[30] și necesitate...

*(Urmează o variantă a finalului schiței:)*

Și oare merită osteneală[31] să ții să descoperi numai o singură cauză și cea dintâi, când ea însăși ține cu atâta îndărătnicie[32] să dea din ea numai multiplicitate, încâlceală și contradicție?! Are setea mulțimilor și a distanțelor mari[33], fără rost și necesitate.

---

[22] *se căznesc să <ajungă să prindă tot înainte> să apuce de la început, dinapoi...*
[23] *să o învăluie <în> pentru clipa de față...*
[24] *<Și> Deci la ce bun să <ții morțiș numai la> să vrei numai o singură cauză, <la> o forță...*
[25] *care <trebuie> vrem (trebuie) să fie...*
[26] *ține <să de> cu atâta încăpățânare să dea...*
[27] În S.P., *milioane*; restabilim cuvântul din manuscris: *miliarde*.
[28] *<și numai> și aceasta încă cu prețul suferințelor <acestora> lor...*
[29] *și „peștele-cufăr" și <„șarpele cu ochelari"> „peștele-fierăstrău"...*
[30] *fără <rost vreun> rost...*
[31] *<Și care e rostul> Și oare merită osteneala...*
[32] *cu atâta< încăpățânare> îndărătnicie...*
[33] *și a distanțelor <și a iuțelilor> mari...*

# Addenda 1

# CRONICARI[1]

## Fabulă

Cică niște cronicari
Duceau lipsă de șalvari.
Și-au rugat pe Rapaport
Să le dea un pașaport.
Rapaport cel drăgălaș
Juca un carambolaj,
Neștiind că-Aristotel
Nu văzuse ostropel.
„Galileu! O, Galileu! –
Strigă el atunci mereu –
Nu mai trage de urechi
Ale tale ghete vechi."
Galileu scoate-o sinteză
Din redingota franceză
Și exclamă: „Sarafoff,
Servește-te de cartof!"

**MORALĂ**

[1] Singura scriere poetică a lui Urmuz a fost notată de Saşa Pană după comunicarea orală a actorului Grigore Mărculescu, prieten al autorului, după cum mărturisește editorul din 1930 al *Paginilor bizare*.

Pelicanul sau babița.

# ÎNSEMNĂRI - CIORNE RĂZLEȚE[1]

În lume răul e activ, binele e pasiv[2]. Natura însă a dat omului putința să aleagă binele de rău și să cunoască puterea binelui[3] - Nu știm ce [va fi] după moarte[4], dar e sigur că lumea noastră nu poate fi ultimul cuvânt al creațiunii, e deci o stare de tranziție. E o stare prin care se încearcă credința noastră în puterea acestui bine. Când are această putere e cel mai câștigat, căci - în lumea viitoare binele poate fi activ, iar răul pasiv.

*Pe aceeași foaie, într-un colț liber:*

Te rog să mă ierți că n-am putut veni joi. Sunt împrejurări

---

[1] Este titlul dat de Saşa Pană textelor fragmentare pe care le-a ales din legendarul « lădoi » cu manuscrise urmuziene în 1930, cu ocazia alcătuirii primei ediții a « paginilor bizare ». Împreună cu « fila pe atunci rătăcită », în arhiva editorului, ele au fost publicate, cu sumare adnotări, în ediția amintită. Le reproducem ca tare, dar confruntăm textul definitiv cu cele câteva foi manuscrise cu aspect de ciorne, dintre care doar două paragrafe de « cugetări » apar transcrise caligrafic de către Urmuz în caietul văzut de Saşa Pană, însă pierdut, se pare, pentru totdeauna.

[2] Înainte de a ajunge la această formulare, pentru prima propoziție a textului s-au schițat două începuturi, pe rânduri diferite: *Pe pământul //În lumea noastră bine e*. În forma ultimă apare o corectură: *binele e <numai> pasiv*.

[3] Înainte de aceste rânduri, apar în manuscris două debuturi de propoziție tăiate : *<Poate că* [ ?] *în o lume> <Cine ar putea spune că>*. Fraza următoare comportă de asemenea ezitări și intervenții: *Natura însă a dat omului <atâtea (?) ocazii în> putința să <aleagă binele de rău, să> aleagă binele de rău și să cunoască puterea binelui*. Saşa Pană a marcat ca indescifrabil cuvântul *aleagă*, scris neglijent de Urmuz *aleleagă*, și n-a putut descifra nici verbul *cunoască*, relativ ușor lizibil. Reintroducem în text aceste descifrări.

[4] Nu știm ce <în viață> după moarte...

familiare grave[5], de așa natură că pentru moment sunt silit să întrerup lecțiile.

Te voi anunța din timp.

*(Lecțiile de contrapunct, probabil.)*

*Pe verso:*

Atribuind și răul aceluiași D-zeu căruia îi atribuim și binele, nu facem decât să compromitem și să slăbim încrederea noastră în puterea binelui[6].

Nimeni nu e sigur că ființa care ne-a dat binele ne-a dat și răul, însă toți atribuim și răul aceleiași ființe[7].

*În josul aceleiași pagini:*

Dezvolt:

1) sentiment
2) calitățile poporului român
3) principiul unui D-zeu al binelui și unul al răului
4) suferințele femeilor și situația prostituatelor.

*Ciorna - mult chinuită - a unei sentințe judecătorești. Pe verso*:

Sunt cazuri când Dumnezeu nu te poate ajuta[8] decât dându-ți

---

[5] După acest segment de propoziție, apare în S.P., notat în paranteză, *(două cuvinte indescifrabile)*. Credem că ele pot fi totuși descifrate, deși sunt foarte șterse: *de așa natură*. Reconstituim, așadar, propoziția.

[6] Această frază e notată după ce se schițase un alt început, șters apoi: *<Greșeala mare a noastră că>*. O altă ștersătură apare mai departe: *decât să <slăbim> compromitem și să slăbim...* La sfârșitul frazei, sunt schițate alte debuturi de propoziții, șterse: *<Tocmai Principiul când răul nu a fost D-zeu>*.

[7] În manuscris, fraza are mai multe ștersături: *Nimeni nu e sigur că <același> ființa <D-zeu a făcu și b> care <a făcut binele> ne-a dat și răul, însă toți <acuz> atribuim <și un> și răul <tot> aceleiași ființe*.

[8] În manuscris, apar în continuare, tăiate, următoarele: *<poate ridica și nu-ți poate*

mereu suferință[9]. Acel care le recunoaște și știe să mulțumească pentru asta, acela rămâne creditor privilegiat[10] al lui Dumnezeu.

Sunt unele rele care nu sunt decât forme ale binelui și încă și mai multe bunuri cari nu sunt decât forme ale răului.

Personalitatea nu e rezultatul vreunor anume virtuți ascunse sufletești. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit și de densitate pe care fluidul[11] vital universal împrăștiat la întâmplare, l-a căpătat[12] oprindu-se în flecare din indivizi - și această densitate nu implică o concentrare de virtuți. Personalitatea[13] coexistă alături de virtuți fără să le creeze ea - și coexistă tot așa[14] de bine alături de lipsa de virtuți. Ba încă sunt mai mulți oameni săraci cu duhul, cari au fermă conștiința personalității lor, decât oamenii de ispravă.

*

*Filă răzleață dintr-un caiet de Cugetări:*

578) Până când acești oameni, cari-și zic buni și nobili, vor continua cu pasivitatea lor față de prostia și răutatea pe care - de silă să nu se murdărească, - se feresc să o asvârle cu piciorul?!.[15].. (Oare)

---

*face bine decât>...*

[9] În S.P., *suferința*.

[10] *rămâne <mereu creditorul> creditor privilegiat...*

[11] Acest segment de frază are în manuscris mai multe cuvinte tăiate: *S-ar părea <mai mult> că e mai mult gradul de concentrare diferit cu care <al fluxului vital universal care s-a oprit în fiec > <împrăștiat la întâmplare și cu care s-a opri> și de densitate pe care fluidul universal...* În S.P., *fluxul universal*; restabilim cuvântul din manuscris.

[12] *<s-a oprit> l-a căpătat...*

[13] Înainte de formularea definitivă, notăm câteva ezitări: *<Ea, personalit> <El coexistă alături de virtuți fără a le crei> Personalitatea există...*

[14] *coexistă <încă> tot așa...*

[15] *se feresc să <o asvârle cu piciorul> o asvârle <din loc?>! Oare dacă să o dea la o parte?!>*

dacă ai știut să ocolești și să-ți astupi nasul, înseamnă că murdăria nu poate continua să crească și să miroasă mai rău?!... Și atunci numai energia de a avea silă și inteligența de a ști să ocolești vor fi de ajuns să facă ca răutatea și prostia să devină mai puțin active decât sunt, iar bunătatea și înțelegerea mai puțin pasive?!...

579) În zadar se tot încearcă unii să tot măsoare cu unitatea de măsură a cunoștinței și gândirei drumul către prima cauză a lucrurilor, să afle ultimul adevăr, cum se spune. Chestiunea de-a ști dacă ipoteza așa-zisei existențe sau neexistențe a unui D-zeu este conformă cu adevărul este un nonsens. Divinitatea există pentru cine crede în ea și atâta e de ajuns pentru a nu ne mai încerca să verificăm prin logica și raționamentul nostru existența ei undeva. Credința formează în sufletul omenesc un substrat aparte și cel mai fundamental. Ea e de o esență superioară gândirei cu purul ei adevăr și planează deasupra convingerilor, căci nici de examenul lor nu are nevoie pentru a exista. Voința însăși își *(finele paginei)*.

*Revolverului, aproape de sinucidere: (Iulie 1914)*

Suveran al lumii, trebuie să mă închin ție, căci fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost; iar tu ești cel care poți dispune cum vrei de acel creier!... Tu ești deci Zeul cel mai puternic!...

# Addenda 2

# CORESPONDENȚĂ

## CĂRȚI POȘTALE CĂTRE FAMILIE

[București] 30 septembrie 1913

*Dragă Lizico și dragă Virgil,*

*Chiar astăzi am fost la Oficiul stării civile și am scos extractul de căsătorie pe care vi-l trimit. Eu plec diseară la Casimcea și am început să mă pregătesc de voiaj. Cum ați petrecut și cum ați ajuns la Severin?*

*Scrieți-mi și mie la Casimcea și dați-mi noutăți despre voi și despre ale voastre. Desigur, acuma trebuie să fiți mult ocupați cu instalarea căminului și cuibului vostru.*

*Am publicat în Adevărul recenzia despre nuntă. O găsiți în Adevărul de astăzi, marți, probabil. În curând veți primi de la mama lucrurile rămase (uit)ate din grabă aci, rochia de mireasă, buchetul, telegramele etc.*

*În așteptarea unei scrisori cât de curând la Casimcea, vă îmbrățișez cu drag și dor. Cele cuvenite d-nei și d-lui Vorvoreanu, precum și fraților, dacă mai sunt acolo.*

Mitică

[Alexandria] 25/VII/915

*Dragă Letiția,*

*Nu ți-am mai scris de loc după plecarea mea din București. Am fost și*

*prea ocupat și prea necăjit. În orașul ăsta insipid devine cineva plictisit chiar de el însuși și chiar fără motive. Aștept să sosească mai repede august pentru a-mi lua concediu. Am intenția să mă duc și pe la Severin. Dacă voi sta mai bine economicește, te voi lua și pe tine. Ce mai e pe acasă? Cum te mai distrezi? Cred că acum îți vine mai greu și ție și mamei. Ce ai făcut cu comisionul ce te rugasem?! Dacă n-ai ridicat acele gulere încă acum, nu uita, te rog, de ele ca să nu se piardă. Mama a primit un mandat de 90 fr. de la mine?! I-am trimis și o scrisoare.*

*Scrie-mi ce mai faci și cum te distrezi.*

*Te sărut cu drag,*

Mitică

[București] 4/IX/916

*Scumpă Lizico,*

*Am primit scrisoarea ta. Ne-ar părea bine să vii și tu, să fim cu toți aici. Mama îmi spune că ouă se găsesc puțin mai greu; lapte însă se găsește.*

*De Roza ce mai știi?! O singură scrisoare i-a trimis mamei din Târgoviște, mai acum o săptămână. Mie nu mi-a scris niciodată nimic, cu toate că i-am telegrafiat și la Severin și la Târgoviște. De la Virgil îmi închipui că trebuie să fi primit ceva vești. E în apropiere de Severin.*

*Înainte de a pleca, nu uita să transmiți respecte și sărutări de mâini mamei lui Virgil.*

*Dacă Roza e în Severin și Ilarie plecat, vino și cu ea la București.*

*Te sărut și te îmbrățișez cu drag,*

Mitică

[Bârlad] 15/X/916

*Scumpă Lizico,*

*Nu mai știu nimic despre tine. Ți-am scris la Severin, însă ieri aflai, din o scrisoare a mamei, că te afli tot la Butoiești. Ce mai faci? Ce mai știi de Virgil? Cred că ai și tu vești bune. Îți pot comunica ce am aflat despre el de la un ofițer ce a trecut prin Bârlad cu o însărcinare și care l-a văzut pe Virgil de curând. Spune că e bine și mulțumit. Eu nu știu cât voi mai rămâne la Bârlad. Mă gândesc-iarăși să cer plecarea pe front. Am cedat până acum numai în urma stăruințelor mamei. Din zi în zi mă simt mai jenat de viața tihnită și de bunul trai ce duc aci și, încă mai mult, de considerația ce mi se dă mai de către toată lumea - nouă cestor care... ne-am refugiat în administrație.*

*În ce mă privește; știi că nu am pus nici o stăruință și că m-au repartizat ei, ca pe toți magistrații care au ieșit ofițeri în seria mea.*

*Te rog scrie-mi pe adresa: Depozitul de munițiuni Bârlad (lângă gară). Ce mai știi despre Nicu și George?! Cele cuvenite d-nei Vorvoreanu. Transmite omagiul meu respectuos familiei Lupu.*

*Te sărut,*

Mitică

[Pădureni] 28/IX/918

*Dragă Lizico și Virgil,*

*Nu ți-am scris deloc după plecarea ta, fiind foarte ocupat și mai ales necăjit din cauza multor mici mizerii prin care am trecut în ultimul timp. Cei de la Curte au hotărât să mă trimeată din nou la Iași. Voi rămâne acolo până se va înapoia Curtea la București, ceea ce se poate întâmpla să aibă loc... o dată cu pacea generală.*

*Aș fi vrut mult să ne mai revedem la Pădureni. Vă mulțumesc din inimă pentru invitația voastră drăguță. Sunt chemat însă de urgență la*

*Iași și trebuie să fiu vineri la minister.*

*E posibil să ne vedem mai târziu la Iași. Scrieți-mi și voi ce faceți, pe adresa: Curtea de Casație din Iași.*

*Vă doresc și vă sărut și îmbrățișez cu drag,*

Mitică

24/VII/22 Budaki

*Dragă mamă,*

*Îți scriu din Budaki, unde am fost ieri, după două zile și jumătate de călătorie.*

*Aici e frumos. Plajă la mare admirabilă și băi de nomol în ghiol din cele mai bune.*

*Mulți ovrei și mai ales ovreice grase. Cinematograf și pește din belșug. Restul căldură și vânt mult. Marea, admirabilă. Îmi voi termina cura la 12 august. Voi sosi în București cred la 13 august, căci am la Curte 4 zile de procese. Te doresc mult. Aș fi dorit să fim aici câteva zile împreună.*

*Te îmbrățișez cu drag,*

Mitică

*Scrie-mi poste-restante*

*Te rog scrie-mi pe adresa: D.D.B., comuna Budaki, Județul Cetatea-Albă Poste - Restante*

[București] 10/XI/923

*Dragă Lizico,*

*Îți mulțumesc mult și ție și lui Virgil pentru bunele urări ce-mi faceți de ziua onomastică.*

*Rândurile drăguțe ale lui Gicu mi-au făcut de asemenea multă plăcere... Vă fac și eu din toată inima cele mai frumoase urări de sănătate și de voie*

*bună... la toți.*

*Cred că nu ai luat în nume de rău că, înapoindu-mă din Timișoara, nu m-am putut opri la Mehadia... Era în ajunul zilei când trebuia să fiu prezent la serviciu și nu mai aveam timpul necesar. Cu altă ocazie mă voi achita pentru invitația primită - cu multă plăcere. Fiind acum în ajun de a cere lichidarea succesiunii iubitei noastre surori Letiția, îți voi trimite în curând o scrisoare lămuritoare.*

Cu drag,

Mitică

## TUDOR ARGHEZI CĂTRE D. DEMETRESCU-BUZĂU

11 ianuar 1922

Iubite domnule Demetrescu-Buzău,

Am primit scrisoarea d-tale și îți voi lămuri mai precis.

Rămăsese că scrupulele d-tale nu sunt chiar de ordin profesional și că alegi un teren mai elementar ca să eviți terenul adevărat. Mă cunoști prea puțin, dacă ai crede că aș refuza să te ascult când mi-ai vorbi ceea ce se numește verde și să-ți argumentez.

Ca să-ți nimicesc toate ereziile și să-ți spulber temerile, află:

1. Că revista *Cugetul românesc,* care apare o dată pe lună, iese cu colaborarea tuturor profesorilor universitari, ceea ce nu înseamnă că și cu concursul tuturor scriitorilor; printre cei foarte puțini cari vor colabora, te-am ales în primul rând pe d-ta. Nu-i așa că prestigiul universităților te-a uluit?

2. Primul număr, care poartă data de 1 februarie și este sub presă și așteaptă numai contribuția dumitale, are o serie de articole semnate de niște colaboratori, din care îți voi cita numai 3, ca să te feștelesc cu totul:

Diamandy, ministrul României la Petersburg în timpul

războiului, dă un număr de pagini asupra revoluției bolșevice; Em. Antonescu, profesor la Facultatea de drept din București, publică un studiu asupra Reformei judiciare, și Ion I.C. Brătianu (na!) iscălește un articol la un document istoric.

Cred că atât îți ajunge, și regret numai un lucru, că trebuie să-ți aduc asemenea motive ca să te determine să nu-ți fie frică de vecinătatea mea în revistă. Vezi că ne găsim în cea mai recomandabilă tovărășie.

Prin urmare, te rog alege-ți repede un pseudonim și trimite-mi bucățile așteptate fără întârziere. Vreau să-mi rezerv plăcerea de a te fi publicat eu întâi și îți prezic în noua și neașteptata d-tale carieră succese care vor contribui să-ți sporească foloasele funcției de magistrat. Singură politica ar putea să te știrbească, dar revista nu face politică.

Citește și imprimatul alăturat, ce s-a trimis în provincie pentru abonamente, încă de acum două luni, compară și trage concluziile. Nu te privește decât lista colaboratorilor, cari reprezintă numai o parte.

În așteptarea imediată a manuscriselor d-tale, cât de multe și de orice întindere, și mici și lungi, sunt al d-tale cu drag.

***T. ARGHEZI***
***Toate colaborările se plătesc.***

## D. DEMETRESCU-BUZĂU CĂTRE TUDOR ARGHEZI

Scumpe domnule Arghezi, îmi vei da voie să-ți prezint, aci alăturat, pe domnii *Algazy & Grummer,* doi simpatici negustori de geamantane, din strada Doamnei.

Dacă crezi că - pentru binele și folosul obștesc - a sosit momentul ca ei să fie scoși, în sfârșit, din misterul în care erau ținuți până acuma, le voi aduce și lor cazul la cunoștință, trimițându-le câte un număr din revistă.

Nota explicativă, dacă o socotești de prisos, poate fi suprimată. În caz dacă d-ta crezi că e locul la publicarea lui Algazy, poate că ar fi nimerit să se pună d-asupra titlului, ca antet, cu litere mai mari „Pagini bizare".

Fie că apare chiar în numărul viitor, sau mai târziu, la toamnă; când se va relua activitatea revistei, îmi voi permite să repet și acum rugămintea mea de a nu refuza un articol introductiv, dacă crezi că este momentul acum.

Îl cred neapărat necesar și pentru o mai bună orientare a cititorului în materie, iar pentru mine personal va fi o mare mulțumire sufletească, având prin aceasta dovada că mă bucur în fața d-tale de aceleași sentimente ca altădată.

Al d-tale cu toată stima și cele mai alese sentimente,

30 mai 1922
*D. DEMETRESCU-BUZĂU*

# UNU

## consacrat lui Urmuz

### Urmuz premergătorul

Îmi imaginez lumea pur spirituală — dar nu spiritualismul searbăd al profesorilor de filozofie — ca pe un peisaj putînd fi sezizat cu simțurile, dar un peisaj torturat de febre, lăcînd liniile să își schimbe locul de la fel unor strigăte și sintetizînd culorile într'o altă, necunoscută, care să ardă ochii și să fie pentru el ca o pulpă dezgolită pentru simțul genezic.

E un prilej de continuă primenire a creierului, pe care îl ține mereu treaz, această copulație dintre ochi și peisajele erectate, lăcînd o percepere a lumii în delir, și o agitație interioară ridicînd sîngele în artere pînă la înălțimea balcoanelor de pe cari te arunci cu capul în jos.

Peisajele acestea clocotind departe, necesitînd pînă la ele un lung voiaj înăuntru, după ce le-ai atins, îți lasă pentru totdeauna pe limbă un gust puternic de esențe sublimate cari fac ochiul întors în lumea obișnuită să devie — dacă nu absent și cenușiu — atunci neastîmpărat și corosiv încercînd în fiecare lucru o mușcătură.

Astfel, dintr'o meditație care îl va fi dus cine știe pînă peste cîte grauri ale realității și din violența necesității de a fi prezent într'un concret pe care îl disprețuia și din care s'ar fi vrut evadat, s'a născut arta acestui straniu Urmuz, care alături de Eminescu, prin sbuciumul și sfîrșitul lor tragic, prin încăpățînarea de a nu găsi în viață vreun confort oarecare, sunt singurii la noi cari au ridicat pulsațiile literaturii pînă acolo unde peste ocean le-a dus Edgar Poe și în Franța galeria ciudată, de panopticum, a poeților blestemați.

Scrisul acestui nu mai puțin blestemat Urmuz oricît ar părea de paradoxal și de trăsnit e totuși impregnat cu filonul substanțial al unei eterne probleme și eroii lui vor rămîne multă vreme în literatură așa cum numai caraghiosul Don Quijotte a lui Cervantes a știut să rămînă și cum din atîtea frumuseți ale ecranului vor rămîne deasemenea doar caraghioșii Buster Keaton și Charlie Chaplin și cred că nu e greu de găsit corespondențe suficiente între arta acestora și acela a lui Urmuz. Șarjată și caricaturală la prima impresie, devine după un timp tot atît de simplă și de tragic omenească.

Pe Urmuz mi-l închipui în viață — mai ales în viața socială de mizerabile convenienț—ca pe un copil închiat de părinții lui într'o cameră. Acolo, singura lui acțiune conformă e o răsturnare a ordinei apăsătoare, o schingiuire și o schimbare a sensului utilitarist al fiecărui obiect cu care a fost închis.

URMUZ

gravură de S. Perahim

BIBLIOTECA UNIVERSITĂȚII MIHAIL KOGĂLNICEANU CLUJ

# Addenda 3

# URMUZ - DOSAR BIOGRAFIC

## CÂTEVA SIMPLE PRECIZĂRI[1]

Notă asupra ediției

În 1930, ca să întocmesc întâia ediție a operei lui Urmuz, doamna Eliza Ionescu-Buzău mi-a pus la dispoziție spre cercetare manuscrisele regretatului ei fiu, dispărut în condiții tragice, în urmă cu șapte ani. Acele manuscrise, în marea lor majoritate scrise pe file din caiete de școală, erau îndesate într-un lădoi de circa un metru cub! Emoția mea a fost dublă: mă aflam în fața hârtiilor peste care s-a plimbat mâna ignoratului premergător; dar de unde și cum voi încropi banii necesari? Acolo, în ladă, așteaptă o operă de câteva sute de pagini, iar eu aveam doar 15 000 de lei puși deoparte, din care 5 000 erau destinați numărului curent al revistei *unu*. Dar, după ce am intrat în miezul lădoiului, am constatat că mă aflu în fața doar a cunoscutelor șapte schițe și în plus numai una, inedită, *Fuchsiada*, de cea mai mare întindere. Dar fiecare din aceste schițe erau corectate și transcrise, și din nou corectate și retranscrise de opt, de zece și unele de mai multe ori. Munca mea de multe zile a fost să descopăr versiunea ultimă la care s-a oprit autorul. A fost versiunea pe care am trimis-o tiparului (atunci) și pe care o retrimit azi, după

[1] Este vorba despre nota asupra ediției Urmuz, *Pagini bizare*, publicate de Saşa Pană la Editura Minerva, București, 1970.

patru decenii. Ulterior am regăsit în arhiva mea fila pe atunci rătăcită, intitulată *Puțină metafizică si astronomie,* care, în forma completă, apare în această carte pentru întâia oară.

Mai erau în ladă două caiete groase cartonate, cuprinzând sute de maxime, cugetări clasate pe teme și numerotate *(Despre femei, Despre religie, Despre evrei, Despre muzică)* și alte categorii pe care nu mi le mai amintesc. La aceste caiete doamna Ionescu-Buzău ținea foarte mult. Chiar le-a retras din ladă, luându-le în odaia dumisale. Aceste texte erau scrise - aș spune transcrise - aproape caligrafic, fără pic de ștersături sau corectări. Am copiat câteva din ele, amânând pentru altădată cercetarea lor amănunțită. N-am găsit printre manuscrise nici texte de teatru, nici vestita fabulă *Cronicari.* Ea circula oral de peste două decenii. Mi-a fost dictată de actorul Grigore Mărculescu - unul din prietenii-actori ai lui Urmuz - în cabina dumisale de la Teatrul Național, în pauza unui spectacol. M-a solicitat să mai revin pentru că mai știe și altele „de-ale lui Mitică". Angrenajul muncii mele de medic militar (cu zilnice călătorii de inspecție la unități dispersate în patru regiuni ale țării), m-au silit să amân promisele (mie) vizite, și în strada Apolodor 13, și la Teatrul Național. Când mi-am reamintit de ele și le-aș fi putut face, locatarii căutați erau de mult umbre.

Dar să mă reîntorc la lada cu manuscrise. Ajuns cu cercetarea la jumătatea ei, am dat peste alt fel de manuscrise: de compoziții muzicale. Sonate, simfonii, toate partiturile scrise pentru instrumente diferite, așa cum necesită aceste creații. Ele ocupau restul de jumătate al lăzii. Mai mult ca o curiozitate pentru cititorii *unului,* am fotografiat primele patru portative dintr-o compoziție intitulată *Sonata nr. 2.* Clișeul a apărut în numărul pe noiembrie 1930 al revistei, număr consacrat lui Urmuz și difuzat în aceeași lună cu cartea. Acele patru portative reprezintă tot ce a rămas din opera de componist a recunoscutului meloman care a fost Dem.

Demetrescu-Buzău! Partiturile au fost împrumutate spre cercetare medicului colonel dr. Traian Popescu, un bun prieten al lui Urmuz și, la rându-i, distins meloman și compozitor ignorat. Acest admirabil om - pe care am avut bucuria să-l cunosc pe când era șef al serviciului dermatologic din Spitalul militar central - s-a dus și el, după o năprasnică suferință, pe drumul fără întoarcere. Toate acestea le-am aflat după mulți ani. Se mutase lângă morții ei dragi și doamna Ionescu-Buzău. Cercetările mele au fost zadarnice: nici urmă de partituri, nici urmă de manuscrise, nici urmă de ladă. Nimeni nu știa nimic. Și, totuși, acel lădoi n-a fost un vis...

N-aș putea încheia aceste câteva însemnări fără să mulțămesc venerabilei doamne Eliza V. Vorvoreanu, soră a lui Urmuz, care, prin fotografiile și cărțile poștale (corespondența) puse la dispoziție, a contribuit la îmbogățirea substanțială a acestei a doua ediții, și astfel omul și opera unicului Urmuz să fie mai bine înțeleasă, mai mult iubită și la justa-i valoare prețuită.

Cum a fost primită ediția din 1930 se vede din capitolul în care am transcris cronicile literare iscate atunci. Cum va fi primită cea de față, vom vedea mâine.

***SAȘA PANĂ***

## BIOGRAFIE

cu a cărei substanță s-ar putea scrie, după moda timpului, *viața halucinantă a lui Urmuz*, dacă, neținând seama că el, fiind revendicat numai de poeți, singurii care au scris despre el și care în dragostea lor n-au pus nici un preț pe biografia lui, ea fiind total neglijată și cum, dintr-un anumit punct de vedere, o biografie strictă e oarecum necesară și interesantă, iată mai jos schițată - sumar, dar complet - cea dintâi biografie completă a lui Urmuz, cu date de la mama lui, d-na Eliza dr. Ionescu-Buzău, care, deși locuind în chiar centrul orașului, n-a fost vizitată în cei șapte ani care s-au scurs de la moartea fiului său de nici unul din admiratorii lui până în toamna aceasta, când, împreună cu Voronca și Sașa Pană, am aflat-o într-o seară de ploaie și am avut surpriza să descoperim, în afară de fotografii și amănunte prețioase, chiar manuscrise inedite și când am aflat - atunci și în alte vizite de mai pe urmă - diagrama vieții lui Urmuz așa după cum urmează:

Când s-a născut, la 17 martie 1883, la Curtea de Argeș, unde tatăl său era medicul spitalului, Urmuz s-a chemat Demetru Dem. Ionescu-Buzău moștenind numele exact al familiei.

Dar, când a fost înscris la școală, tatăl său, doctorul Ionescu-Buzău, din cine știe ce simpatie față de felul de a se numi al țăranilor și în special al rușilor, cu un nume derivat din cel de botez și cum îl chema Demetru, l-a trecut sub numele de Demetrescu, care i-a rămas apoi pentru toată viața, deși părinții lui buni au continuat să se numească mai departe Ionescu.

În 1888 întreaga familie face o călătorie în afară din țară și o ședere de un an la Paris, după care se stabilește pentru totdeauna la București.

7 ani. Școala primară Antim. Docil, copilul învață un abecedar și o gramatică pe care mai pe urmă avea să o defloreze, răvășind-o în

toate sensurile.

Apoi Liceul „Lazăr". Adolescența. Preocupările ei. Cărți multe de astronomie și de călătorii. Din vremea aceasta datează prietenia cu actorul Ciprian, cu care a fost coleg, și cu de curând decedatul Nae Constantinescu.

După terminarea liceului face un an Facultatea de medicină, pe care apoi o părăsește oarecum îngrozit.

1904. Stagiul militar la un regiment de infanterie din București. Sublocotenent.

După armată, înscrierea la Drept. Epocă de citit cu pasiune. Cum în vremea ceea electricitatea era încă rară, Urmuz adormea cu cartea în mâini și cu lampa aprinsă, care peste noapte filând, era găsit a doua zi negru de funingine.

În 1907, puțin timp după moartea tatălui său, își ia licența, și apoi câțiva ani e judecător prin diferite orășele din județele Argeș, Tulcea și Târgoviște.

1913. Campania în Bulgaria, la sfârșitul căreia se mută în București ca grefier la înalta Curte de Casație. Din această epocă datează unele hohote de râs care izbucneau din camera lui, unde citea fraților și surorilor, mai apoi și la câțiva amici, aventurile grotești ale eroilor săi, plăsmuite încă de pe vremea când era în provincie (Ghergani), cu mulți ani înainte de primele începuturi ale dadaismului.

După războiul din 1916, pe care l-a făcut în întregime într-o Moldovă în care a fost chinuit de febră recurentă[2], Urmuz se întoarce plictisit și destrămat.

Continuă cu regularitate slujba de la Casație, dar ceasuri întregi petrece cu pianul pe care își încearcă melodii proprii. Duce o viață

---

[2] boală infecțioasă caracterizată prin alternarea stărilor febrile cu stări nefebrile.

de ascet și de izolat, în afară de unele preumblări nocturne, nimic terestru nu-l încântă și nicio voluptate în a mânca sau dormi bine. O singură mare pasiune: concertele simfonice pe care le ascultă turmentat, cu fața ascunsă în mâini.

În 1922, d-l Tudor Arghezi îi tipărește prima bucată în *Cugetul românesc.*

Dar o lumină tot mai vie creștea înăuntru[l] vizionarului, și cu un an mai târziu, la 23 noiembrie 1923, câteva gloanțe fulgerară într-un boschet la Șosea.

Schematic, aceasta a fost viața lui Urmuz. E transcrisă uscat, așa cum a voit mama lui: fără savoarea dureroasă a tragediei, fără amănuntele caracteristice și emoționante pe care le-am aflat, pe care le mai bănui.

Pentru o biografie care lipsea, e suficient.

Dar viața lui - capitolul femeilor, capitolul neurasteniei creatoare - va rămâne sau poate nu va rămâne - închis în hârtiile prăfuite din casa de pe strada Apolodor, în amintirile mamei lui, a[le] prietenilor și poate a[le] acelei necunoscute femei care, câteva zile după moarte, a venit să întrebe dacă nu s-a găsit asupra lui un pachet cu scrisori.

*GEO BOGZA*
(*unu*, anul III, nr. 31, noiembrie 1930)

## FILMUL DOCUMENTAR AL MORȚII

PROCES-VERBAL

*Astăzi 23 nov. 923*

Noi N. Dezideratul, comisar de poliție șeful circ. 3 perif. Buc.

S-a prezentat în fața noastră sergentul de oraș cu seria 738 anume Roșu Gh. care raportează că pe șoseaua Kiselef în dosul Bufetului în bosket se găsește un om împușcat. Imediat ne-am transportat în localitate și aci în dosul bosketului într-un bosket în apropiere de șos. Jianu colț cu str. D-tru Ghica în adevăr am găsit un individ culcat pe pământ cu fața în sus mort împușcat în tâmpla dreaptă iar în mâna dreaptă ținea un revolver marca S.T.M. îmbrăcat în haine gri și pardesiu de asemenea gri cu vergi ghete negre și pălărie maron la percheziția făcută s-a găsit asupra lui mai multe notițe, scrisori și o carte de membru No. 10436 a soc. funcționarilor publici pe numele D. Demetrescu-Buzău ajutor Grefier Casație precum și suma de lei 943 (nouă sute patruzeci si trei) într-un portmoneu de culoare neagră tot asupra-i s-a mai găsit un ceasornic de aur fără capac și 2 chei.

Cadavrul a fost lăsat în aceeași poziție și cu telegrama No. 12118 din 23 XI 923 ora 8 dimineață am anunțat pe cei în drept după care la fața locului a sosit D-l procuror de serviciu și a ordonat transportarea cadavrului la morgă care a și fost trimis cu adresa No. 12120 din 23 XI c. după ce mai întâi am stabilit că se numește D. Demetrescu-Buzău cu domiciliul în str. Apolodor 13 unde își are familia și s-a sinucis.

În urma acestora am anunțat telefonic prin circa I poliția, familia când s-a prezentat D-l Stoicescu funcționar superior în ministerul de

Industrie și Comerț cumnat cu numitul care după ce ia cunoștință de caz ne face o declarație scrisă separat semnată propriu și vizată de noi se anexează aci și din care rezultă că D-l Demetrescu-Buzău grefier la Curtea de casație București în ultimul timp suferia de nervi în ultimul grad boala care l-a determinat să-și curme viața.

Ca așa fiind prezentul proces-verbal cu una declarație una carte de membru 2 scrisori un bilet al Spitalului militar 2 chitanțe no. 172 și 183 - spitalul Colțea 2 cărți de vizită pe numele D. Demetrescu-Buzău Magistrat una chitanță de 3000 lei una notă care cuprinde una coală jumătate 2 carnețele de note mai multe notițe și cărți de vizită un ceasornic aur fără capace două chei mari și una mică un portmoneu negru de piele suma 943 (nouă sute patruzeci și trei lei) și un revolver marca S.T.M. cu cinci cartușe netrase se înaintează locului drept spre cale legală.

Drept care am dresat prezentul proces-verbal spre cale legală.

Comisar (ss) *N. Dezideratu* Asistent
(ss) *Cojocaru*
(ss) I. Popescu

## ECOURI DIN PRESA VREMII

### Fapte diverse

Azi la orele 7 dim., a fost găsit într-un boschet de la șosea, în apropierea colțului șos. Jianu cu str. Dem. Ghica, cadavrul unui necunoscut. Mâna dreaptă a acestuia era încleștată pe revolver, ceea ce a dus la deducția că e vorba de sinucidere.

Cadavrul poartă anumite semne care arătau că moartea se produsese cu 7-8 ore mai devreme. Procedându-se la percheziționarea corporală, s-au găsit cărți de vizită și scrisori pe

numele D. Demetrescu-Buzău, str. Apolodor 13.

Făcându-se cercetările, s-a aflat că sinucigașul e Dem. Demetrescu-Buzău, Grefier la Curtea de casație. Motivul tragicului act e o boală gravă de care suferia sinucigașul.

*(Lupta, II,* 586, 25 noiembrie 1923.)

## SINUCIDEREA UNUI GREFIER DE LA CASAȚIE

Ieri dim. pe la orele 7 jum. a fost găsit mort, de către sergentul din post, într-un boschet din dosul bufetului, în apropiere de șoseaua Jianu colț cu str. Dimitrie Ghica, un necunoscut, binișor îmbrăcat.

În mâna dreaptă încleștată, se afla revolverul cu care necunoscutul și-a răpus zilele printr-un glonț tras în partea stingă a pieptului, perforându-i inima și ieșind apoi prin spate. Asupra lui s-au găsit mai multe cărți de vizită cu adresa: Demetru Demetrescu-Buzău, str. Apolodor 13. După înfățișare pare să fi fost un mic slujbaș.

Din ordinul procurorului de serviciu, cadavrul sinucigașului a fost transportat la Institutul medico-legal. Se crede că sinucigașul și-a pus capăt zilelor astă-noapte pe la orele 12.

În ultimul moment aflăm că sinucigașul de la Șosea se numește D. Demetrescu-Buzău, fost grefier la Înalta Curte de Casație și justiție, domiciliat în București, str. Apolodor No. 13. La el s-au găsit mai multe scrisori în care arată că își curmă firul vieții din cauza unei paralizii ce-o căpătase de câtva timp și care îi transformase viața într-un adevărat chin.

*(Dimineața,* XX, 6126, 25 noiembrie 1923.)

## CAUZELE SINUCIDERII

Am vorbit în ziarul nostru de ieri de sinuciderea de la Șosea. Demetrescu-Buzău era fiul regretatului medic cu același nume.

Licențiat în drept, având o rară cultură literară și artistică Dem. - B. era bine cunoscut în cercurile intelectuale din Capitală. A fost mai mulți ani magistrat în provincie, dar nu se putea împăca din cauza firii sale cu viața de provincie: îl atrăgea viața Capitalei.

Nereușind să obțină un loc de judecător în București, s-a mulțumit cu situația de grefier la Curtea de casație.

În ultimul timp îl rodea o boală nemiloasă, ale cărei progrese repezi îl alarmase și îl demoralizase cu totul. A căutat salvarea într-un glonț de armă.

În cercul prietenilor săi, Buzău citea bucăți literare curioase, de o căutată originalitate, încercând să-și arate disprețul chiar față de forma literară - după cum sfătuia Hajdeu pe pesimiști. Despre acest magistrat și intelectual cunoscut, un ziar spunea că era „binișor îmbrăcat". Bietul Buzău!

Ar fi meritat o soartă mai bună și cu deosebire o moarte mai... bună, sau chiar mai rea, - dar nu așa de râsul celor care nu l-au cunoscut, care nu l-au înțeles și care nici nu puteau să înțeleagă un suflet atât de complicat ca al lui.

Magistrații au datoria să-i ia corpul de la morgă, iar prietenii să nu uite pe îndrăgostitul concertelor bune și al cărților alese - pe bietul Buzău...

C.[3]

*Dimineața, 26 noiembrie 1923*

---

[3] C., desigur Ciprian (n. ed.). 138

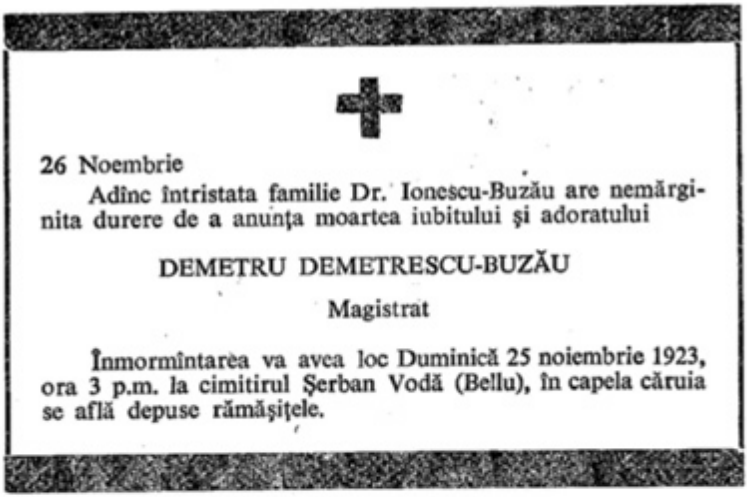
*INSTITUTUL MEDICO-LEGAL*
*BUCUREŞTI*

No. 615 Anul 1923 Luna Noiembrie 23

## DOSAR

Numele şi Pronumele: *Demetru Demetrescu-Buzău*
Cauza morţei: *Fractura craniului prin armă cu foc (revolver)*
**Sinucidere** *(prin armă cu foc)*

Observaţiuni } *Era neurastenic*
Cauza morţei }



26 Noembrie

Adînc întristata familie Dr. Ionescu-Buzău are nemărginita durere de a anunța moartea iubitului și adoratului

DEMETRU DEMETRESCU-BUZĂU

Magistrat

Înmormîntarea va avea loc Duminică 25 noiembrie 1923, ora 3 p.m. la cimitirul Șerban Vodă (Bellu), în capela căruia se află depuse rămășițele.

*(Universul*, XLI, 302, 27 noiembrie 1923.)

* * *

*Registrul de înmormîntări*

26 noiembrie
Cimitirul Bellu
Nr. cor. 358
Anul, luna, ziua: 1923, noiembrie 24
Autorizația de înmormîntare: No. 8886
Numele, Prenumele: Demetru Demetrescu-Buzău
Figura 50, locul 3

* * *

*Placa de pe mormînt*

DEMETRU
DEMETRESCU-BUZĂU
URMUZ
1883—1923

## SPICUIRI DIN ADEVĂRATA VIAȚĂ A LUI URMUZ[4]

(scrise în urma articolului *Umuz - antiproză,* semnat de Ov. S. Crohmălniceanu în *Contemporanul* din 13 ianuarie 1967, pagina 3)

„Figură aproape legendară în literatura română dintre cele două războaie mondiale". Astfel începe articolul *Urmuz - antiproză,* din *Contemporanul* de vineri, 13 ianuarie 1967.

Este un omagiu ce se aduce inimitabilului și insolitului autor de proză românească, așezându-l printre eroii legendelor ce trec dincolo de moarte.

Un omagiu adus de scriitorul și distinsul critic Ov. S. Crohmălniceanu lui Urmuz, prin frumosul și judiciosul articol suscitat. Un omagiu pentru cel dispărut și o mângâiere pentru mult prea puținii supraviețuitori din familia lui.

Fiind singura, poate, dintre cei care au trăit aproape de el, soră bună - un an diferență de vârstă - prietenă și confidentă, îmi permit - fără a distruge legenda - să aduc la lumină câteva adevăruri din viața, firea și faptele lui Urmuz.

Urmuz, Demetru Demetrescu-Buzău, născut la Curtea de Argeș în 1883, 17 martie, era fiul doctorului Dimitrie Ionescu-Buzău, care, influențat de felul de a se numi al țăranilor - și-n special al rușilor - i-a schimbat numele de familie *Ionescu* în *Dumitrescu* (refăcut mai târziu în *Demetrescu* de către Urmuz), după numele de botez al tatălui, ceilalți frați - împreună cu părinții - păstrându-și numele de Ionescu-Buzău.

Urmuz-Demetru, cum îi plăcea să fie numit; Mitică - în familie - a

---

[4] Aceste «spicuiri», publicate cu mici tăieturi în ediția *Paginilor bizare* din 1970, au fost completate, urmând dactilograma originală, existentă în arhiva Sașa Pană. (nota ed. - I.P.)

fost în copilărie și adolescență de o rară voioșie: nu zglobiu, neastâmpărat trupește, ci voios spiritual. Îi plăcea și-l făcea să râdă orice cuvânt ce avea o sonoritate particulară; numele de persoane ce îi evocau anumite firi, anumite caractere; preocupările meschine și zadarnice ce împiedică pe om în realizarea scopurilor superioare în viață. Satiriza pe cei lacomi, iubitori de mese copioase și de băuturi așa-zise alese. Mesele lui Urmuz erau frugale, nu-l ispitea costisitorul în materie de alimente, îmbrăcăminte etc. Parodia pe cei lipsiți de cultură, care, dându-și aere de savanți, scâlciau ideile, întortochind frazele în cuvinte pretențioase și neînțelese; parodia, mai ales, stilul romanelor publicate în foiletoanele ziarelor. Deși iubea pe om și-l respecta - fiind extrem de politicos din fire - râdea totuși de *inconștiența* celor care trăiesc imitând pe alții. Alcătuirea unor instituții, comportarea unor funcționari îi provocau râsul.

Urmuz-Mitică (Ciriviș din *Capul de rățoi* al lui Ciprian[5] era artist din fire: picta în orele de răgaz, cânta la pian fără să fi studiat muzica, în rotonda Ateneului admira reproducerile vechilor sculpturi grecești - Venus de Millo era încântarea lui). Frecventa stăruitor concertele simfonice: parcă-și strângea sufletul în pumni ascultând de sub loja din fundul sălii - ca să prindă mai bine ansamblul orchestrei - simfoniile și concertele dirijate, pe vremuri, de Dinicu, sau sonatele executate cu măiestrie de distinsa pianistă Cella Delavrancea. Seara, strânși în jurul pianului, ascultam tăcuți și reculeși fugile lui Bach, sonatele lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc., cântate de mama, bună pianistă. Sub ocrotirea lui Flechtenmacher (...), întemeietorul societății „Filarmonica", transformată în Conservator, la 1866, studiase mama.

Urmuz o asculta concentrat ca într-o rugăciune, ca apoi să repete,

---

[5] *Capul de rățoi* este o dramatizare a unor momente din viața lui Urmuz, petrecute alături de Ciprian. *Copacul-casă* este născocirea, ideea lui Urmuz.

la pian, pasaje întregi din autorii favoriți. Beethoven, titanul, era slăbiciunea lui.

Lui Urmuz nu-i scăpa nicio expoziție, niciun muzeu nevizitat: Grigorescu, Luchian, Aman, Andreescu erau încântarea lui. Îmi aduc aminte că într-o expoziție ocazională se găsea *Cumințenia pământului* a lui Brâncuși. În repetate rânduri s-a dus s-o vadă, s-o studieze; îl minuna tot ce era nou și desăvârșit în artă (și-n știință), descoperiri, invenții etc.

Dar muzica era pasiunea lui, idealul vieții lui. Ar fi dorit să ajungă compozitor de muzică clasică... Și, curios: mama, deși pianistă desăvârșită, nu l-a încurajat. Pe tata, om de știință, nu-l preocupau avânturile artistice, deși avea o minte luminată, înțeleaptă și perspicace; arta, pentru el, nu era o carieră a viitorului[6]. Urmuz cânta la pian pe apucate, cu teama de a nu auzi pașii tatălui. „Ia cartea și învață, n-oi fi vrând s-ajungi lăutar!" Din respect și iubire, din admirație pentru cei care i-au dat viața, copilul li se supunea. Și, astfel, își petrecea orele citind. În copilărie îl încântau aventurile, nu polițiste, ci romanele cu subiecte științifico-fantastice (Jules Verne). Îl preocupau descrierile de călătorii, descoperirile geografice și chiar chestiunile pur științifice: astronomia[7] etc. Suit pe

---

[6] D-rul Ionescu-Buzău a scris un tratat de medicină populară pentru elevii de la Seminarul central. A fost profesor de igienă la Liceul „Matei Basarab" (în 1889) și de medicină populară, igienă și științe medico-naturale la Seminarul central din București din 1891 până în 1907, când a decedat.

[7] Din copilărie se gândea la: 1. Captarea undelor sonore (sunetul - preocuparea lui!). Să audă muzică din tot cuprinsul lumii (încă nu exista radio) și din astre, dacă se poate. 2. Să călătorească, să cunoască toate popoarele cu obiceiurile lor, cu preocupările lor. 3. Să zboare: omul să aibă aripi, în 1908, prin octombrie, dacă îmi aduc bine aminte, Blériot a făcut demonstrații de zbor, la Șosea, spre Chitila. Ce entuziasm, ce alergări pe jos... ca să-l cunoască, să-i cerceteze avionul. Dar Vlaicu!... Urmuz era un premergător (cu gândul) în toate activitățile omenești. Adaug aici: e natural să fie socotit premergător mișcării dadaiste, deoarece și-a compus schițele în 1908. (...)

acoperișul casei, cu globul constelațiilor în mână, studia așezarea stelelor pe firmament.

Dintre poeți era în admirația lui Eminescu și a poeților simboliști francezi. Mai târziu, ascultând cursurile lui Titu Maiorescu, se îndrăgostise de Hegel, Kant, Schopenhauer, Nietzsche. Între frați și surori, însă, râdea făcând fel de fel de șotii verbale. Râdeam împreună cu el, dar la apropierea unor pași autoritari ne împrăștiam ca potârnichile, mulțumindu-ne să ne spunem între noi: „Lasă-l în pace, astea sunt de-ale lui Mitică, miticiene!"

Și, încetul cu încetul, s-au născut 7 schițe, pagini bizare. *Fuchsiada* a compus-o mai târziu. Din glumă, joc și râs, în plină tinerețe și sănătate, plin de avânt și voie bună, perfect lucid; nu dintr-o pornire ce i-ar fi zdruncinat firea sau dintr-o deprimare sufletească au luat ființă paginile literare. Mi-l aduc aminte, în 1908, era judecător la Răchitele (Argeș) - fără voia lui. Sat ponosit, cu populație rară și săracă, cu copii suferind de friguri palustre, necercetați de medici. Natura înconjurătoare, însă, era bogată în coline pline de verdeață și de umbra pădurilor. Am petrecut o lună de vară alături de el. Atunci își compunea (sau poate erau începute din 1907) unele din paginile bizare. În plimbările noastre către apusul soarelui - *punctul de la infinit,* cum îl numea el - îmi debita felurite fraze, indicând pe unul sau pe altul dintre trecători:

— Ia uită-te la cel de colo, nici nu se poate ține în poziție verticală, pare că ar avea o îmbrăcăminte de șiță.

Sau:

— Ăstuia i-ar sta mai bine dacă și-ar prinde părul cu piepteni de baga și ar purta o rochie făcută din macat.

Sau despre un funcționar de la judecătorie:

— Decât să-și piardă timpul mâzgălind la acte, mai bine ar servi de ventilator.

Mi-l aduc aminte, când făcea o plată, deseori exclama:

— Mare invenție moneda! De ce nu am plăti alimentele cu un cap de rățoi și îmbrăcămintea cu o mârțoagă?[8]

Când schițele au fost scrise (1908 - 1909), îi râdeau ochii citindu-le și câteodată izbucnea în râs. Era vesel. Fotografia ce trădează melancolie este din 1915, când viața lui era alta.

Din mărturisirile lui, îmi aduc aminte care au fost sursele de inspirație în alcătuirea puținelor lui scrieri: 1) sonoritatea unor cuvinte; 2) numele proprii citite pe anumite firme (Algazy și Grummer, Cotadi și Dragomir); 3) curiozitățile unor oameni în legătură cu numele și ocupațiile lor (Fuchsiada - Fuchs a existat, era pianist; cânta, însoțind cu zgomotul lui pianistic filmele mute); 4) inconștiența unor anumiți oameni, care, împinși de convențiile sociale pe care nu le judecă, sunt târâți pe căi capricioase în acțiunile lor, devenind astfel grotești, iar faptele lor - absurde; 5) o sursă de inspirație a fost și conversația fără legătură, lipsită de interes a multora dintre semenii noștri. Și altele de felul acesta[9]. Eroii schițelor lui Urmuz sunt reali, scoși din viața tuturor timpurilor (inconștienții, îngâmfații plini de sine, inculții cu pretenții de atotștiutori etc.): eroii lui Caragiale. Acești „eroi", simbolizați, metamorfozați și ironizați de Urmuz, prin firea lor ce trece dincolo de cadrele naturii, acționează ca niște umbre ce nu-și dau seama încotro s-o apuce. Este *logic,* deci, e natural ca faptele lor *alogice* să fie povestite de Urmuz prin întrebuințarea unor cuvinte nepotrivite,

---

[8] Prieten din copilărie (coleg la Liceul „Lazăr") cu Ciprian, Urmuz a avut o mare înrâurire asupra creației pieselor lui de teatru (*Omul cu mârțoaga, Capul de rățoi*), Ciprian, bun actor, talentat povestitor, în volumul I de *Scrieri* (1965), arată, cu mult umor, cum și-a petrecut zilele de școlar alături de Urmuz. Tot ce scrie adevărat este. *Omul cu mârțoaga* și *Capul de rățoi* n-ar fi văzut lumina zilei și succesul scenei dacă Ciprian n-ar fi cunoscut pe Urmuz. (... )

[9] De aici, inspirația lui Eugen Ionescu care își mărturisește filiația din scrierile lui Urmuz (v. *Les Lettres nouvelles*, ian. - febr. 1965.

neasimilabile, nesociabile, ce, prin asociația lor, dau naștere unui umor inimitabil, umorul lui Urmuz[10]. Astfel s-au născut grotescul și absurdul în schițele lui. Făpturile grotești, create de el, nu i-au chinuit niciodată gândurile. Au rămas acolo, în paginile lui bizare, ca să delecteze pe alții... Aceste făpturi nu i-au populat capul, nici „nu și-a tras un glonte în tâmplă ca să le dea drumul". Nu poate fi vorba de nici o implicație gravă sau tragică, nici de blestem... nici de vreo agitație bezmetică în făurirea schițelor lui Urmuz.

Alta a fost tragedia lui Urmuz.

Accentuez cele afirmate înainte: schițele lui Urmuz au fost compuse în plină tinereță și voioșie, în deplină luciditate și discernământ. Întăresc cele scrise prin câteva citate din *Principii de estetică* ale lui George Călinescu:

(1) Urmuz „om de o rară cultură, pricepător de muzică bună și chiar compozitor' ";

(2) scrierile Urmuz sunt „un *joc estetic* pe care-l profesează în glumă școlarii";

(3) Urmuz nu este un automatic, ci un simulator de automatism; fuge cu bună știință de asociațiunile normale *ale ideilor*, ale *noțiunilor*, dovedind o permanentă luciditate.

Cu această puțină literatură (8 schițe și o fabulă), o terminase prin 1909-1910.

Accentuez: scopul, idealul vieții lui nu era *literatura*. Astfel se explică „ciudățenia absurdă a puținelor lui compuneri". Publicarea unor schițe prin 1921-22[11] cred că a fost o întâmplare datorită unor

---

[10] Dacă teoria eredității stă în picioare, Urmuz trebuie să fi moștenit umorul de la bunicul lui după mamă, preotul Filip Pașcan, cărturar luminat, spiritual, fin ironist, în a cărui casă - când și când - poate, a intrat și Caragiale, prieten cu unul din fiii lui, inginerul Petre Pașcan. Preotul Filip a păstorit la biserica Sf. Dumitru, de pe strada 30 Decembrie, în dosul clădirii Poștei centrale.

[11] Publicat în: *Cugetul românesc*, nr. 2, martie 1922, pag. 173, schița *Pâlnia și Stamate*

prieteni sau poate îndemnului venit din partea maestrului Tudor Arghezi[12]

Alta a fost tragedia lui Urmuz.

Terminând liceul prin 1903 - 1904, după cum era concepția timpului, tatăl său - medic - îl înscrie la Medicină, ca să-i perpetueze cariera. Adolescentul se supune orbește. Îngrozindu-l disecția cadavrelor, pierde anul.

Continuă însă să bată clapele pianului și să compună muzică clasică. Tatăl nu se înduioșează: fiul trebuie să ajungă mare cărturar.

„Faci dreptul, acolo poți studia serios... cartea, știința e totul în viața omului." Și Urmuz a ajuns, fără voia lui, fără plăcere, un biet judecător stagiar, deși nu era omul care să se acomodeze „mâzgălirii" dosarelor sau acela care să facă dreptate și - mai ales - să pedepsească pe semenii lui.

Mama rămase văduvă cu 7 copii; primul născut, Urmuz, pleacă în pribegie să-și câștige pâinea: Răchitele (Argeș), Cazimcea (Dobrogea), Ghergani (Dâmbovița). Când ne întâlneam - departe acum unul de altul - nu mai râdeam. Îl preocupa mutarea în centrul de lumină, cultură și artă care era capitala țării. Și ajunge astfel (în 1915) la București, mulțumindu-se cu slujba de grefier la Înalta Curte de Casație.

Urmuz - grefier!... două noțiuni ce nu se împacă. Scria, scria, copiind dosare. Noaptea, târziu, schița printre ele portative cu chei muzicale. Își dădea seama că și-a ratat viața, și aceasta datorită ascultării oarbe față de părinți sau, poate, în parte, și lipsei lui de voință, timidității lui, fricii de opinia publică.

Între slujba de grefier și multe alte nevoi și meschinării ale vieții,

---

(roman în patru părți), *Ismaïl și Turnavitu*, februarie 1922.

[12] Nu sunt sigură de cele ce afirm: în vremea aceea, eram la Turnu Severin, unde conduceam un liceu de fete, înființat de mine în anul 1919.

elanul lui către muzică, dorința de a ajunge compozitor l-au îndemnat să ia lecții de contrapunct - ca elev particular - la Conservator.

Era, poate, târziu: ochii lui verzi-căprui nu mai râdeau. Uitaseră de ghidușii și glume.

La zbuciumul neplăcerilor vieții (poate neajunsurile în slujba de grefier sau, poate, chiar nemulțumiri în creația lui artistică-muzicală), s-a mai adăugat și pierderea unora din frați, începe acuma să-l chinuie inutilitatea existenței umane: supunerea oarbă unui destin pe care omul nu-l poate înfrânge. Începuse să-l chinuie absurditatea creației omului: „Să fii creat ca puterea ta de muncă s-o închini agonisirii hranei zilnice, să-ți irosești timpul destinat vieții pentru menținerea trupului supus morții. Ar fi trebuit ca tot ceea ce ți s-a dat mai bun, mai frumos - viața - să fie sortită făuririi operelor de artă, închinată științei, binelui, frumosului, adevărului, omul însuși devenind creatorul vieții lui."

Astfel au trecut ultimii ani ai vieții lui Urmuz: între slujba de grefier, care îl amăra, și preocupările lui muzicale. Compunea, scria sonate, încerca simfonii[13]. La alcătuirea unui cămin nu s-a gândit niciodată. Luptând, între măruntele nevoi ale vieții (pe care le disprețuia, dar nu le putea înlătura) și elanul său creator, simțind că nu-și poate ajunge idealul urmărit, s-a supus orbește unui destin vitreg, pe care nu l-a înfrânt decât printr-un glonț de revolver, la 23 noiembrie 1923, prefăcându-se în „cenușă de stele" - cea mai frumoasă închinare dedicată lui Urmuz de către Sașa Pană[14]. Astfel

---

[13] Din nefericire, compozițiile lui Urmuz nu s-au păstrat. Încredințate unui prieten, dr. Traian Popescu (decedat), s-au risipit.

[14] Sașa Pană a fost primul care a strâns într-o carte scrierile lui Urmuz, dedicându-i, în același timp, un număr din revista *unu* (anul III, nr. 31, noiembrie 1930). Regret însă că în această revistă se exagerează tragismul vieții lui Urmuz, punându-se în legătură cu alcătuirea schițelor lui. Nu: din joc, râs, glumă... din exuberanța vieții lui

s-a încheiat viața lui Urmuz. Facă-se ca legenda să-i păstreze numele, rămânând astfel printre nemuritori!

**Eliza Vorvoreanu**

---

plină de bucurii s-au născut schițele lui Urmuz!

# Paginile bizare ale lui Dinu Pillat - o descoperire

În toamna lui 2007, aprofundând literatura lui Urmuz în frumoasa idilă a Palatului Mogoșoaia, unde, grație Institutului Cultural Român, absolveam un stagiu de traducător, mă lovisem de o notă bibliografică din ediția germană de opere urmuziene tradusă și editată de Oskar Pastior, notă care mi-a trezit prompt cea mai mare curiozitate. Pastior adnotează în ediția amintită un articol apărut în *România Literară* (47/1973) semnat de istoricul literar George Muntean, în care acesta scrie despre un manuscris descoperit recent, conținând pasaje needitate pană acum, adăugiri și variante ale *Paginilor bizare.*[15] Puneam la cale pe atunci o nouă traducere în limba germană a acestor opt schițe fascinante, un motiv în plus pentru care dezvăluirile lui George Muntean îmi captaseră toată atenția. Desigur, căutam o justificare prezentabilă față de un potențial finanțator și editor și pentru intenția mea de a traduce, deoarece tălmăcirea lui Pastior a *Paginilor bizare* are valoare canonică. Iată, o aveam, justificarea - gândeam eu - în cazul în care misterioasele noi adnotări și variante ar devia de la manuscrisul de

[15] Urmuz: *Das gesamte Werk*. Übersetzt aus dem Rumänischen und herausgegeben von Oskar Pastior. (= Frühe Texte der Moderne). München: edition text+kritik 1976, p. 110.

la baza tuturor ediţiilor şi traducerilor de până acum! Îmi propusesem deci să îmi continui săpăturile şi să mă las strivit între cârnaţi şi poşete parfumate în microbusul spre Bucureşti pentru a găsi articolul lui Muntean în Biblioteca Naţională.

Dar destinul mi-o luase înainte cu o coincidenţă stranie. Într-o zi, după un curs pentru noi, traducătorii în formare, organizat la foarte frumoasa Casă a Scriitorilor, hoinăream oarecum fără elan pe străzile din jur. Ochisem un anticariat în apropiere, în care am intrat, fugind de frigul de afară. Acolo am dat de un exemplar prăfuit al revistei *Manuscriptum* (3/1975) în care - nu-mi credeam ochilor - era publicat tocmai textul căutat de mine al lui George Muntean, privitor la senzaţionala descoperire de manuscris urmuzian. Articolul era complet şi cu toate trimiterile. Neostenitul critic, aflat în acei ani la conducerea Institutului de Istorie şi Teorie Literară „G. Călinescu" al Academiei Române, aminteşte în articol că scriitorul şi istoricul literar Dinu Pillat i-ar fi destăinuit că a intermediat în anul 1955 cumpărarea de către Biblioteca Academiei a manuscrisului în cauză aflat în posesia surorii lui Urmuz, Eliza V. Vorvoreanu. Aceasta l-ar fi oferit, la rândul ei, printr-un intermediar. După George Muntean, e vorba de un „caiet cu coperţi tari, roşii, care cuprindea copiile autografe ale tuturor celor opt schiţe ale lui Urmuz, dar care, în condiţiile de atunci, fusese trecut sub alt nume (pare-mi-se chiar al lui Dinu Pillat sau al vânzătorului)".[16]

Acum voiam cu atât mai mult să aflu ce semnificaţie au „ezitările, refacerile, revenirile şi renunţările"[17] numeroase, pe care comentatorul le aminteşte în câteva exemple în articolul său, şi am

[16] George Muntean: Urmuz. Schiţe si nuvele. În: *Manuscriptum*, no. 3 (1975), pp. 82-89, cit. p. 83.
[17] *Op. cit*., p. 85.

decis să purced cât de curând la Biblioteca Academiei, pentru a vedea cu ochii mei manuscrisul. Și nu știu cum mă încerca gândul că trebuia să caut în catalog, nu după cum ar fi firesc, la „Urmuz", ci la „Pillat, Dinu". Chestiunea nu îmi mai ieșea din minte și, la proxima ocazie, m-am furișat din seminarul plictisitor de la Casa Scriitorilor, îndreptându-mă, la numai o aruncătură de băț depărtare, spre Biblioteca Academiei. Cu ajutorul unei scrisori de recomandare din partea formatorului nostru, făcusem rost de un permis de utilizator și mă găseam cu bătăi de inimă răsfoind catalogul ponosit: P, apoi Pillat, apoi Dinu și în final descoperirea: Mss! După rugăminți repetate, pe cât de șarmante pe atât de insistente, și după mai multe ore de așteptare, reușisem să le înduplec pe doamnele de la cabinetul de manuscrise, și iată-mă în sala de lectură luând manuscrisul în primire. Cu mâinile tremurânde de atâta emoție și îmbrăcate în necesarele mănuși albe, am deschis cu atenție caseta, am scos precaut caietul cu coperți cartonate roșii dinăuntrul ei, l-am deschis și i-am mângâiat cerneala, i-am mirosit hârtia și m-am scufundat deja în lumea bizară a lui Urmuz. Revenind în prezent, am răsfoit caietul la schița *Ismaïl și Turnavitu* căutând exemplul amintit și de Muntean în articolul său. Într-adevăr e scris acolo, că Ismaïl îl folosea pe prietenul său Turnavitu drept „șambelan" și nu drept „salam", cum fusese transmis până în prezent. Ceea ce face o diferență demnă de luat în seamă. Iată o justificare bună atât pentru piața literară cât și pentru noua mea traducere a *Paginilor bizare* în limba germană. Pe cât de bună ar fi traducerea lui Pastior, și e al naibii de bună, nu putea cunoaște varianta aceasta și multe altele editate exemplar de Ion Pop în această ediție. Pastior presimțise aceasta, numindu-și traducerea „doar o posibilitate de interpretare"[18].

[18] Op. cit., p. 87, „...bloß eine mögliche Lesart"

Deci din trei motive mă bucur pentru apariția acestei ediții. Primul, pentru că reamintește opera unuia din cei mai mari scriitori români. Al doilea, pentru că mă pot număra printre cei care au moșit acest lucru și, al treilea, pentru că furnizează o bază întregită a textului pentru noua mea traducere în limba germană, încheiată deja de ani de zile și adormită în sertarul meu, așteptând să fie trezită și gătită să ia formă de carte pentru a-l răpi din nou și pe cititorul german în cu adevărat bizarele pagini urmuziene.

**Domenico Jacono**

# URMUZ - SPRE INFINITUL MIC[1]

[1] Acest studiu critic precum și alte aprecieri și comentarii critice adăugate în continuare ***nu fac parte*** din antologia *Urmuz – Schițe și nuvele... aproape futuriste*, ediție îngrijită de profesorul Ion Pop, 2012.

# SPRE INFINITUL MIC

## O viață banală și halucinantă

Fervent apologet al lui Urmuz, Geo Bogza exclamă odată, într-unul din acele texte exultante pe care i le-a închinat: „s-ar putea scrie, *viața halucinantă a lui Urmuz*" (*Unu*, nr. 31, noiembrie 1930). Da, s-ar putea scrie o asemenea viață, în stilul delirant al Avangardei care vedea în autorul „paginilor bizare" un profet, un înainte-mergător, o divinitate tutelară. Dar autorul lui *Algazy & Grummer*, acest personaj misterios, ne apare într-o lumină cu atât mai fantastică cu cât mai ternă, mai banală se dovedește a fi fost viața lui Demetru Demetrescu-Buzău, ajutor grefier la Înalta Curte de Casație, alias Urmuz. Căci, într-adevăr, nimic nu pare să fi fost *excepțional* în viața acestui om decât omul însuși. Ce știm despre el?

Același Geo Bogza, împreună cu Sașa Pană și Ilarie Voronca au mers, „într-o seară de ploaie", la șapte ani după moartea lui Urmuz, când nimeni nu se mai interesa de el „din admiratorii lui", la mama acestuia, Eliza dr. Ionescu-Buzău. Bătrâna doamnă le-a arătat fotografii, le-a istorisit unele întâmplări din viața fiului ei. Geo Bogza a publicat câteva date biografice într-un articol intitulat *Urmuz înaintemergătorul* (*Unu*, art. cit.). Apoi, din nou s-a așternut tăcerea lipsită de interes, dacă nu asupra scrierilor lui Urmuz, asupra memoriei celui care, oricum, avusese meritul de a le scrie.

Mult mai târziu, Eliza Vorvoreanu, sora poetului, a scris câteva pagini de însemnări despre viața fratelui ei. Aceste „spicuiri" din biografia lui Urmuz, la care se adaugă unele date pe care ni le-a comunicat sora scriitorului, ca și opt scrisori inedite pe care a avut bunăvoința să ni le pună la dispoziție, alcătuiesc principala sursă de informații privind viața celui care a scris *Fuchsiada*.

Viața interioară, misterioasă în sensul cel mai deplin al cuvântului, tainică, existența a unui creator de destine bizare este acuplată cu viața banală a unui mic burghez oarecare. De aceea, *viața halucinantă* a lui Urmuz este una cu *viața banală* a lui Demetrescu-Buzău. De aceea, Geo Bogza, care propunea o biografie halucinantă a lui Urmuz, știa tot atât de bine că „o biografie strictă e oarecum necesară și interesantă" (*Unu*, art. cit.).

## Nume și portret

Numele înregistrat în scripte al lui Urmuz, primul născut (la 17 martie 1883, la Curtea de Argeș) al doctorului Dimitrie Ionescu-Buzău este Dimitrie Dim. Ionescu-Buzău. O fantezie a tatălui va determina schimbarea numelui său. Într-adevăr, după Eliza Vorvoreanu, sora lui Urmuz, tatăl lor, din simpatie pentru felul de a se numi al țăranilor și al rușilor, a dat ca nume de familie fiului său, propriul său prenume. Astfel micul Dimitrie devine Dim. Dumitrescu-Buzău, fiind înscris la școala primară, de tatăl său, sub acest nume. Aceasta nu era o schimbare neobișnuită, într-o epocă în care, mai ales la țară, se treceau foarte frecvent în matricole, drept nume al copiilor, prenumele tatălui cu un .escu final. Dar totuși e o ciudățenie care ar putea să indice fie o preocupare în privința *numelor* a tatălui, preocupare pe care fiul o va „moșteni" într-un fel sau altul, fie o predestinare misterioasă, un semn al destinului care

ar indica în făptura celui cu nume schimbat viitoarea sa obsesie, manifestă, în privința adecvării numelui la persoana denumită. Dar, firește, toate acestea nu sunt decât supoziții. Fapt cert: Urmuz va purta toată viața acest nume dobândit, până când se va ascunde și mai bine sub masca de clovn a unui pseudonim.

Cei din familie îi spuneau Mitică. Lui, însă, îi plăcea să fie numit Demetru. E adevărat că nu îndrăznea să-și impună celor din jur aceasta preferință nu lipsită de un anumit snobism. Chiar scrisorile pe care le trimitea mamei sau surorilor sale sunt semnate Mitică. Are oarecare însemnătate această înclinație a lui Demetrescu-Buzău spre anumite nume. El refuza pe „Mitică" (fără să-l refuze în realitate, căci timiditatea era mai mare decât vanitatea) pentru că nu i se părea potrivit. Numele - aceasta e una din ideile sale cele mai ferme - trebuie să se potrivească făpturii numite. Eliza Vorvoreanu notează aplecarea manifestată din copilărie, a fratelui ei, pentru *anumite* nume: „Îi plăcea și-l făcea să râdă orice cuvânt ce avea o sonoritate particulară: numele de persoane ce îi evocau anumite firi, anumite caractere." Vom vedea că, într-o notă la *Algazy & Grummer*, Urmuz va expune o teorie sui-generis, în această privință.

Ca și numele, *chipul* trebuie să corespundă, să fie adecvat unei făpturi. Nu toți au chipul pe care-l merită. Toți eroii lui Urmuz poartă nume și au înfățișări care sunt *cu adevărat* ale lor, constituind esența ființei lor.

Avem un straniu portret „sintetic" al lui Urmuz (semnat Teewan și publicat de Tudor Arghezi o dată cu *Medalionul Urmuz*, în *Bilete de papagal* I, nr. 16, din 19 febr. 1928). Din câteva linii apare un cap prelung, neliniștitor, neregulat, o suprafață asimetrică, inumană, îngustându-se în sus. Un monstru ciclopic. Ochiul - o linie groasă - ochiul daimonic. Mustața, gura, bizar-sinuoase. „Autorul - ne spune Arghezi - nu l-a știut pe Urmuz decât din literatură și i-a extras expresia prin constrângere și concentrare intelectuală. Portretul e

asemănător." Certificarea identității nu este o simplă complezență a poetului. Figura din portretul lui Teewan este foarte urmuziană. Aceasta nu numai în sensul unei apropieri de chipul lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău ci de aceea a făpturilor urmuziene în general. Portretul acesta imaginar al lui Urmuz nu este oare acela al elipticului Stamate? Cap de insectă chitinoasă, alcătuită din secțiuni, masca bizară, prismatică, cu un singur ochi și o linie mediană legând fruntea și mustața, linie ce închipuie un nas neverosimil. Urmuz amintește, în acest „portret sintetic" al său, chipul unui idol primitiv.

Dar toate fotografiile lui Urmuz ni-l înfățișează, ca în această imagine, privind în gol. Ochii stinși au privirea vidă a unor idoli orientali. Chiar și fotografiile din tinerețe revelează neantul interior sub masca dezabuzată. La 25 septembrie 1915 îi trimite surorii sale, Lizica, o fotografie a sa, în uniformă de sublocotenent. E concentrat și poarta chipiu înalt. Se sprijină în sabia pe care o ține în mâna stângă, pe când dreapta se odihnește în buzunarul tunicii. Pe verso scrisese câteva rânduri: „*Scumpă, Lizico, îți trimit chipul meu, cazon deși cam nereușit*". Privirea vagă, indiferent-blazată, pare să fie aceea a unui om care refuză să vadă, care se știe, însă, într-un sens foarte grav, *văzut*.

## În familie

Ca și tatăl lui Franz Kafka, diriguind lumea din fotoliul său, se pare că și părintele lui Urmuz a fost un tată de familie autoritar. Latinist și elenist de forță, după spusele fiicei sale, citind evangheliile în slavonă (urma la bătrânețe cursurile de slavistică ale profesorului Ioan Bogdan), Dimitrie Ionescu-Buzău e medicul spitalului din Curtea de Argeș, atunci când i se naște fiul Dimitrie.

Mai târziu, doctorul Ionescu-Buzău se mută împreuna cu familia, la București. E medic internist la spitalul Brâncovenesc, apoi oculist la Colțea. În același timp e profesor de igienă la liceul Matei Basarab (1889), ține prelegeri de medicină populară teologilor de la Seminarul central (1891 - 1907). Igienist luminat, deși om cu frica lui Dumnezeu, este adeptul unor înlesniri în practica postului. Preconizează, între altele, un post cu lapte și ouă. E un suflet credincios, practicant cu solide principii morale și cu teorii precise în ce privește educația copiilor. Literatura, muzica sunt, pentru el, îndeletniciri futile. Când îl vede pe Mitică citind seara, la lumina lămpii, *Contele de Monte Cristo*, își bate joc de o asemenea lectură și își îndeamnă băiatul să caute cărți mai serioase. În ce privește muzica, severitatea sa e și mai mare. Se supără când băiatul său se așază la pian. „Vrei să te faci lăutar?" - îl întreba, adeseori, manifestându-și cel mai crunt dispreț pentru artă. Nici față de talentul fiicei sale căreia îi plăcea să deseneze nu e mai înțelegător: „vrei să te faci zugrav?" - o întreba el, ironic. Primul născut, băiat, trebuia, conform principiilor acestui *pater familias*, să-i urmeze în meserie. Medicul se cuvine să-și scoată fiul doctor. De aceea, în ciuda lipsei sale de atracție, Demetru Demetrescu-Buzău va fi obligat să se înscrie la medicină.

Mama scriitorului era fiica preotului Filip Pașcani și sora unui cunoscut medic chimist, Cristian Pașcani, stabilit la Paris. Se pare că umorul lui Urmuz e o calitate moștenită pe linie maternă. Bunicul său, preotul Filip Pașcani (care a slujit multă vreme la biserica Sfântul Dumitru, din dosul Poștei centrale), avea o faimă de om mucalit, fiind înzestrat cu darul ironiei. Caragiale, prieten cu unul din fiii lui, inginerul Petre Pașcani, îl prețuia, se pare, pe părintele șugubăț. Tot ce știm despre mama lui Urmuz este că, femeie foarte evlavioasă, făcea rugăciuni împreună cu copiii ei. Pe Mitică îl punea să citească din psalmi. Astfel, citind odată în psalmul 50, versetul:

„Stropi-mă-vei cu isop și mă voi curăți, spăla-mă-vei și mai vârtos decât neaua mă voi albi", băiatul a izbucnit în râs. I se părea de un comic irezistibil cuvântul „isop[2]". Sonoritatea particulară a unor vocabule îl excită. Dar evlavia mamei avea o înrâurire asupra copiilor. Ei ascultau liturghia în duminici și sărbători și se împărtășeau de Paști.

În 1889, familia se mută, după un an de ședere la Paris, despre care nu știm nimic, la București. Locuiesc în casele proprii, întâi în strada Antim 8, apoi în Apolodor la numărul 13. Doctorul Ionescu-Buzău și ai săi duc viață tihnită, așezată, a unei burghezii nu prea înstărite. Un bahut[3] rămas din vechea mobila a familiei, dulăpior pântecos, încăpător, e ca un simbol al comodităților bătrânești din casa medicului-profesor.

Micul Dimitrie e înscris de tatăl său la școala primară Antim, cum am spus, sub numele de Dumitrescu, pe care, mai târziu, îl va preschimba în Demetrescu. E un elev docil, destul de sârguincios, deloc excepțional. Nici mai târziu, la liceul Lazăr nu dă dovada unor aptitudini sau sârguințe deosebite. Arata, însă, de timpuriu o înclinație pentru muzică. Se pare, într-adevăr, că vocația sa reală ar fi fost în această direcție. Dar, cu un tată care-i disprețuia pe „lăutari", nu era chip să asculți chemarea universului sonor. Oprit să facă ceea ce ar fi dorit, a avut, oare, Urmuz o existență contrariată? Destinul unui om pe care puterea nefastă a anturajului, a autorităților familiare, l-a împiedicat să facă ceea ce ar fi vrut? După sora lui Urmuz, marea suferința a vieții fratelui ei a fost pricinuită de faptul că i s-a interzis studiul muzicii. Căci „muzica era pasiunea lui, idealul vieții lui. Ar fi dorit să ajungă compozitor

---

[2] 1. Mic arbust exotic cu flori albe sau albastre, cultivat la noi ca plantă ornamentală (*Hyssopus officinalis*). 2. Ulei sau parfum extras din frunzele acestui arbust.

[3] bufet, scrin.

de muzică clasică" (Eliza Vorvoreanu). Mama lui Urmuz era, ea însăși, o bună pianistă. Fusese înscrisă la conservator, studiase cu Flechtenmacher. Își întrerupsese însă studiile, măritându-se. Totuși nu încetase să cânte la pian. „Seara - istorisește Eliza Vorvoreanu - strânși în jurul pianului, ascultam tăcuți și reculeși fugile lui Bach, sonatele lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc., cântate de mama, bună pianistă." Mitică era cel mai fidel ascultător al acestor concerte serale. Băiatul adora muzica și avea pare-se o aplicație particulară în acest sens. O asculta pe mama lui „concentrat ca într-o rugăciune, ca apoi să repete, la pian, pasaje întregi din autorii favoriți. Beethoven, titanul, era slăbiciunea lui" (id.). Dar mama nu-l încurajă, nu-l ajută pe fiul ei, ale cărui veleități în domeniul muzicii erau contrariate de un tată foarte pozitivist, adversar al oricăror devergondări[4] artistice. Arta, pentru doctorul Buzău, „nu era o carieră a viitorului". Primul născut se cuvenea să-i urmeze. Or, copilul, timid, încerca să înfrunte opreliștile paterne: cânta la pian pe apucate, cu teama de a nu auzi pașii tatălui. Când era surprins asupra faptului, auzea cuvintele acestuia: „Ia cartea și învață, n-oi fi vrând s-ajungi lăutar!" Ca și micul Franz Kafka, copilul Urmuz se supune injoncțiunilor paterne, din timiditate, din respect și prea iubitoare admirație „pentru cei care i-au dat viață". Refugiul obișnuit i-l oferă lectura, ca și un fel de *day-dreaming*, o reverie pe teme științifico-fantastice. Pe copil îl interesau, se pare mai curând descrierile de călătorie, romanele pseudo-științifice ori chiar știința popularizată, decât ficțiunile literare propriu-zise. Ştim că-l citea pe Jules Verne cu pasiune, că devora cărțile în care se relatau peripețiile exploratorilor, se povesteau expediții geografice și că îl fascinau unele probleme ale științei, ale astronomiei în special,

[4] Destrăbălări.

expuse, firește, în cărți *ad usum Delphini*[5]. De altfel, imaginația adolescentului este obsedată de asemenea teme. Ar vrea să născocească felurite aparate, să capteze undele sonore din întreg universul. Înainte de apariția efectivă a radiofoniei, copilul pasionat de lumea sunetelor ar vrea să asculte nu numai melodiile oamenilor de pretutindeni, ci chiar și muzica astrelor. Ar fi vrut să călătorească pe urmele exploratorilor, să cunoască întreg globul, să cerceteze obiceiurile tuturor popoarelor. Se mulțumea, deocamdată, să iasă la plimbare, cu poeziile lui Eminescu la subțioară.

Supus voinței paterne, se înscrie la medicină. Dar nu poate suporta disecțiile. Părăsește îngrozit sala cu preparate anatomice. Tatăl cedează, în fața acestei neputințe cvasiorganice a fiului și îngăduie ca acesta să schimbe facultatea, să se înscrie la drept. Nici tratatele de drept nu-l vor pasiona. Adormea citind compendii, compulsând pandecte, și ai săi îl descopereau cu capul căzut pe masă, negru de funinginea lămpii cu gaz. Era un tânăr tăcut, dar cu explozii de voioșie când era printre ai săi. Avea un fel de a fi ghiduș, se complăcea în năstrușnicii verbale, îi plăceau poznele. „Miticisme" - astfel numeau surorile și frații săi ghidușiile sale. „În societate", părea stăpânit de grele inhibiții. De Sfântul Dumitru era întotdeauna petrecere mare, în casa doctorului Ionescu-Buzău. Dar Mitică stătea deoparte. Era foarte susceptibil; contrazis, se închidea în sine, amuțea. Nu se certa niciodată, era supus, nu încerca nici o revoltă, nici măcar verbală. Avea puțini prieteni: pe Ciprian - vechi coleg din clasele de liceu - și pe Traian Popescu, viitor medic. Cu femeile era timid. O ciudată pudoare părea să-l stăpânească. Până și

---

[5] Pentru folosința Delfinului - Se spune despre excelente ediții ale clasicilor latini realizate pentru *Delfin*, fiul lui Ludovic al XIV-lea, dar din care fuseseră scoase pasaje considerate prea crude. Ironic, expresia se folosește privitor la publicațiile curățate sau aranjate pentru nevoile unei cauze.

pe surorile sale le admonesta neîncetat, când ieșeau în lume. Sever și moralizator, nu admitea atitudini prea zglobii. „Ce-o să spună lumea!" - le spunea mereu, ca un frate mai mare, foarte grijuliu de reputația lor. Era terorizat de gândul bârfelor ce s-ar putea face pe seama „Familiei" sale. Căci, omul acesta care nu-și va înjgheba niciodată un cămin, pe care-l vom vedea privind cu o superioară ironie matrimoniul, nu se simțea cu adevărat fericit decât între zidurile casei familiale, apărate de priviri vrăjmașe, acolo unde ochiul Altuia nu putea să pătrundă și să destrame un echilibru și o liniște ce se știa precară.

## În lume

În 1904, Demetru Dem. Demetrescu-Buzău își face stagiul militar la un regiment de infanterie din București. Va fi sublocotenent. Își ia licența în drept. Tatăl sau moare în 1907. Doi frați, pulmonari, vor muri și ei. Surorile se mărită. Familia doctorului Ionescu-Buzău se destramă. Fiul cel mai mare e numit judecător la Răchitele în Argeș.

Când Eliza Vorvoreanu își cercetează fratele - în vara anului 1908 - în comuna aceea din Argeș, în care își îndeplinea funcțiile de magistrat, îl găsește locuind într-o odaie sărăcăcioasă la judecătorie, plictisit la culme de îndeletnicirile sale. Asistă la o judecată și e impresionată de tânguirile unui împricinat, un țăran care se lovea cu capul de perete, și de masa judecătorului. Dar judele avea un aer impasibil, „N-ai milă" - îi spune soră lui, după proces. „E un comediant" - îi răspunde fratele. Se pare că nu-l afectau și nici măcar nu-l interesau mizeriile asupra cărora era obligat să decidă. „Nu era făcut pentru meseria de judecător" - considera Eliza Vorvoreanu! De altfel, locuind un timp, împreună cu el, la Răchitele - sat în care bântuia malaria, cu o populație nevoiașă - îl vede trăind

foarte izolat. Nu are prieteni, frecventează o singură casă, aceea a unui mic proprietar local, unde ia masa. Boiernașii au o față de măritat și sora își dă de îndată seama că lui Mitică i se întinde un laț matrimonial în care acesta evită să cadă printr-o superioară distracție față de tot ce ar putea să însemne legătură conjugală. Cu toate că e un însingurat, judecătorul e departe de a fi un om morocănos, un ursuz. Dimpotrivă, cu sora se deda la obișnuitele giumbușlucuri de acasă și, atât ei cât și fetei acelor mici proprietari care-i oferiseră „vipt[6] de casă", le povestește fel de fel de fantasmagorii, „halucinații" - cum spune Eliza Vorvoreanu - pline de un umor absurd.

Judecătorii tineri nu stăteau prea mult în același loc. Demetrescu-Buzău peregrinează și el din Argeș în Dobrogea, la Cazimcea, în județul Tulcea, și de acolo la Ghergani (Dâmbovița), la Târgoviște. Între timp, izbucnește războiul balcanic și tânărul judecător, sublocotenent în rezervă, face campania din Bulgaria. Un an mai târziu, la 30 septembrie 1914, este concentrat pentru manevre. Dacă pe judecătorul din Tulcea îl vedem într-o fotografie, cu părul împărțit printr-o cărare subțire, și mustață subțire, amintind - straniu - o poză cam din aceeași vreme a lui Marcel Proust (doar privirea românului e mult mai stranie, mai trist-melancolică), sublocotenentul ne apare într-o fotografie de familie (din timpul neutralității - 1915), alături de mama lui, Eliza dr. Ionescu-Buzău, de surorile sale Letiția, Florica, Aurora și de fratele său Daniel. Are mustața cam pleoștită, iar linia gurii coboară în jos, dându-i un aer de amărăciune. De fapt, Urmuz se născuse în acele lungi șederi prin comune izolate în care trebuia să împartă dreptatea, Demetrescu-

---

[6] Rod, produs al pământului; bucate, recoltă. (Reg.) Ceea ce servește ca hrană oamenilor; mâncare. Expr. *A lua* (*sau a ține*) *pe cineva în vipt* = a primi pe cineva în gazdă (cu locuința și cu mâncarea).

Buzău își plăsmuise ciudatele făpturi pe care avea să le prezinte fraților, cumnaților și amicilor când se va stabili la București.

Căci tânjește după viața din capitală și mai presus de orice, după concertele de la Ateneu. Nu existau încă aparatele care să capteze undele sonore de pretutindeni, acele miraculoase aparate la care visase în copilărie. Acceptă un post de grefier ajutor la Înalta Curte de Casație, numai pentru ca să poată asculta muzica bună, și, poate, pentru că mai spera să studieze armonia, compoziția și, acum după moartea tatălui, să-și schimbe întreaga existență. Se întoarce acasă, în casa din Antim nr. 8, apoi din Apolodor nr. 13, la mama lui, care avea, de altfel, nevoie de un sprijin bărbătesc.

„Urmuz, grefier! două noțiuni ce nu se împacă" - exclamă cu dureroasă ironie Eliza Vorvoreanu, și continuă: „Scria, scria, copiind dosare. Noaptea târziu, schița printre ele portative cu note muzicale. Își dădea seama că și-a ratat viața, și aceasta, datorită ascultării oarbe față de părinții săi, poate, în parte și lipsei lui de voință, timidității lui, fricii de opinia publică". Grefierul își făcea meseria cu multă scrupulozitate, cu o anumită pedanterie chiar. Dar și cu un infinit plictis. Pe dosul ciornelor de sentință vezi urmele unei evadări a artistului: note muzicale. Acasă exersează mult la pian. Ia lecții de contrapunct. Compune. Asistă la concertele simfonice de la Ateneu, concerte „pe care le asculta turmentat cu fața ascunsă în mâini" (Geo Bogza). De altfel, e membru activ al *Societății corale pentru cultivarea simțului artistic „Cântarea României"*. Eliza Vorvoreanu își va aminti și ea mai târziu: „parcă-și strângea sufletul în pumni ascultând de sub loja din fundul sălii - ca să prindă mai bine ansamblul orchestrei - simfoniile și concertele dirijate, pe vremuri de Dinicu, sau sonatele executate cu măiestrie de distinsa pianistă Cella Delavrancea".

Nimic bizar, în aparență, la acest om care a trecut de treizeci de ani, funcționar conștiincios, deși manevrându-și dosarele cu

oarecare reluctanță, ins binecrescut, amabil, manierat, plin de amenitate, coleg excelent, atent, fiu bun, frate bun, „celibatar bun" - cum spune Eugen Ionescu. Doar pasiunea pentru muzică introduce în această ternă - prea prozaică existență - o culoare mai vie, ca o blândă demență. Şi, bineînțeles, ocupația secretă, acea scriere și rescriere, transcriere, cu ștersături peste ștersături și corecturi peste alte corecturi, ale „paginilor bizare".

Capitala îi oferă grefierului cu înclinații artistice diverse posibilități de a-și satisface plăcerile. Expoziții, muzee. Demetrescu-Buzău are permis permanent de intrare la Biblioteca universității, frecventează muzeele. În rotonda Ateneului admiră reproducerile după sculpturile grecești. „Venus din Milo" e încântarea lui. Contemplă, ore în șir, pânzele lui Grigorescu, Aman, Andreescu, Luchian. Nu se mai satură privind *Cumințenia pământului*.

Dragoste? Nu știm mai nimic. O prietenie afectuoasă cu Riria Xenopol? E împotriva căsătoriei și respinge toate îndemnurile familiei, făcute în acest sens. Dar se bucura de căsătoriile celor din jurul său, de „așezarea" surorilor sale. La 30 septembrie 1913 îi scrie surorii sale Lizica, ce se măritase de curând cu căpitanul Virgil Vorvoreanu: „Eu plec diseară la Casimcea și am început să mă pregătesc de voiaj. Am publicat în *Adevărul* recenzia despre nuntă. Desigur acuma trebuie să fii mult ocupată cu instalarea căminului și cuibului vostru".

Ne-au rămas câteva - mai exact opt - scrisori (în majoritate cărți poștale) trimise de Urmuz mamei și surorii sale Eliza - Lizica - Vorvoreanu. Sunt epistolele unui fiu și frate iubitor - foarte atent și duios. Uneori citești printre rândurile acestor scurte misive mărturisirea unui plictis existențial, nemotivat prin fapte externe. La 25 iulie 1915, îi scrie din Alexandria surorii sale Letiția: „În orașul ăsta insipid devine cineva plictisit chiar de el însuși și chiar fără motive". Suntem în acea ciudată perioadă a „neutralității"

României, timp suspendat, de așteptare, de febrile pregătiri. Grefierul Demetrescu-Buzău este concentrat. Îi trimite surorii sale Lizica, la Turnu-Severin, fotografia sa, în uniforma de sublocotenent, chipul său „cazon". Îi convine acest concediu ciudat și spera să-l prelungească. „E un fel de neutralitate care îmi convine" (ilustrata din 25 septembrie 1915).

Dar războiul izbucnește și, odată cu el, apar greutăți nebănuite. La început mici mizerii și lipsuri. Mobilizat, Demetrescu-Buzău rămâne un timp în București. Grija pentru familie, pentru integritatea ei, îl macină. „Ne-ar părea bine - îi scrie el Lizicăi, la 4 septembrie 1916 - să vii și tu, să fim cu toții aici. Mama spune că ouă se găsesc puțin mai greu; lapte însă se găsește." Nu peste mult începe dezastrul, retragerea în Moldova. Tot Lizicăi, îi scrie Mitică la 15 octombrie 1916, din Bârlad (unde adresa sa este „Depozitul de munițiuni - lângă gară"): „Mă gândesc iarăși să cer plecarea pe front. Am cedat până acum numai în urma stăruințelor mamei. Din zi în zi mă simt mai jenat de viață tihnită și de bunul trăi ce duc aici, și, încă mai mult de considerația ce ni se dă de către mai toată lumea - nouă cestor care ne-am refugiat în administrație. În ce mă privește, știi că nu am pus nici o stăruință și că m-au repartizat ei ca pe toți magistrații care au ieșit ofițeri în seria mea".

Dar traiul bun, viață prea tihnită din Bârlad nu durează prea mult. Suferințele care vor urma după acest răgaz pasager vor avea darul de a împăca scrupulele conștiinței celui care nu se afla pe câmpul de luptă. Urmează nenorocirile retragerii în Moldova; Demetrescu-Buzău se îmbolnăvește de febră recurentă. La sfârșitul războiului, el se întoarce la București „plictisit și destrămat" (Geo Bogza). Dar mizeriile mărunte, postbelice, constituie pentru constituția fragilă a grefierului-artist o uzură lentă, continuă. Face naveta între București și Iași. La 28 septembrie 1918 îi scrie surorii sale Lizica: „Nu ți-am scris deloc după plecarea ta, fiind foarte

ocupat și mai ales necăjit din cauza multor mici mizerii prin care am trecut în ultimul timp. Cei de la Curte au hotărât să mă trimeată din nou la Iași. Voi rămâne acolo până se va înapoia Curtea la București, ceea ce se poate întâmpla să aibă loc, odată cu pacea generală".

Într-adevăr, odată cu pacea, instituțiile refugiate în Moldova se întorc la București. Curtea de Casație e printre ele și din nou grefa, din nou concertele la Ateneu, din nou plimbări nocturne și, poate, întâlniri - rămase tainice - cu o prietenă, ori altele, mai sordide, cu o Venera mercantilă. Totul însă - ocupații, încercări neizbutite de a crea, în sfera muzicii, dar și pierderea unor frați, plictisul slujbei de grefier - totul se depunea pe făptura lui Demetrescu-Buzău, ca o pulbere de existență netrăită cu adevărat. Toate tentativele sale par sortite eșecului. „Era, poate, târziu: ochii lui verzi-căprui nu mai râdeau. Uitaseră de ghidușii și glume" - va spune Eliza Vorvoreanu, mai târziu.

Din călătoriile visate n-a întreprins nici una. Ar fi dorit mult să vadă Constantinopolul. Se mulțumește cu o ședere de câteva săptămâni, într-o vară, la Budaki. De aici, îi scrie mamei sale, la 24 iulie 1922: „Cinematograf și pește din belșug. Restul căldură și vânt mult. Marea admirabilă. Îmi voi termina cura la 12 aug. Voi sosi la București cred la 13 august, căci am la Curte 4 zile de procese. Te doresc mult. Aș fi dorit să fim aici câteva zile împreună."

E același fiu bun, supus, afectuos cu ai săi. În jurul lui aceiași prieteni: Ciprian, doctorul Traian Popescu, Silvia Dejescu. Dar este tot mai închis, mai predispus spre meditații morocănoase, spre un ursuzlâc cronic. Cum va spune, mai târziu Geo Bogza: „o lumină tot mai vie creștea înăuntrul vizionarului". Lumina pe care o zărește Ivan Ilici strâns în bezna sacului? Ori o altă lumină, mistuitoare, a Înaltei Fantazii? Demetru Dem. Demetrescu-Buzău se apropia de sfârșitul său. Dar Urmuz se născuse.

## Apariția lui Urmuz

În *Contemporanul* din ianuarie 1931 (X, 96-97-98), într-o recenzie la scrierile lui Urmuz apărute în editura *Unu*, se amintea apariția acestor texte, în anii dinainte de izbucnirea războiului. „Prietenul său Ciprian ni le recitea adesea în serile neutralității, epoca ce i-a inspirat lui Urmuz, *Emil Gayk*."

Dar, înaintea acestor lecturi făcute în public, paginile lui Urmuz au fost cunoscute, de cei din familia sa și anume - la început - sub forma unor povestiri orale. Ca și Lewis Carroll care își încânta micile prietene, istorisindu-le aventuri miraculoase - ca în acea zi de 4 iulie 1862 intrată în legendă, în care severul profesor de la Oxford le-a povestit surorilor Liddell, *Aventurile lui Alice în Ţara Minunilor* - tot astfel Urmuz își încânta surorile, frații și mai târziu prietenii cu mici istorisiri grotesc-absurde. În copilărie și adolescență el fusese „de o rară voioșie", nu „neastâmpărat trupește, ci voios spiritual". După Eliza Vorvoreanu, care și-l amintește astfel, autor al unor farse, al unor ghidușii de care copiii familiei doctorului Ionescu-Buzău râdeau cu hohote, literatura urmuziană s-ar fi născut din prea-plinul voioșiei și nicidecum din amărăciunea unui dezabuzat. „Între frați și surori, râdea făcând fel de fel de șotii verbale. Râdeam împreună cu el, dar la apropierea unor pași autoritari, ne împrăștiam ca potârnichile, mulțumindu-ne să ne spunem între noi: «Lasă-l în pace, astea sunt de-ale lui Mitică, miticiene!»" (Eliza Vorvoreanu).

După amintirile surorii sale, Urmuz și-ar fi compus schițele (cele șapte narațiuni publicate în ediția *Unu*) în 1907 - 1908. *Fuchsiada* ar fi fost scrisă ulterior. Amintindu-și o vizită pe care i-a făcut-o, în vara anului 1908 la Răchitele, în Argeș, Eliza Vorvoreanu notează: „Atunci își compunea (sau poate erau începute din 1907) unele din

paginile bizare. În plimbările noastre către apusul soarelui - *punctul de la infinit*, cum îl numea el, îmi debita felurite fraze, indicând pe unul sau pe altul dintre trecători." Frazele acestea privind „îmbrăcămintea de șiță" a unuia, „pieptenul de baga" sau „rochia făcută din macat" ale altora - evident, atribuite lor de Urmuz ca fiindu-le apropiate - amintesc accesoriile vestimentare ale eroilor săi.

În 1909 Urmuz își citea textele la București, în cerc intim, familial. Se pare că această lectură îi procura o voluptate deosebită. „Când schițele au fost scrise (1908 - 1909), îi râdeau ochii, citindu-le și, câteodată, izbucnea în râs" (Eliza Vorvoreanu). Din aceste amintiri privitoare la *lectura* pieselor sale, sora lui Urmuz deduce starea de spirit care ar fi prezidat la crearea acestor lucrări. „Din glumă, joc și râs, în plină tinerețe și sănătate, plin de avânt și voie bună, perfect lucid; nu dintr-o pornire ce i-ar fi zdruncinat firea, sau dintr-o deprimare sufletească, au luat ființă paginile lui literare." Eliza Vorvoreanu insista asupra acestei aserțiuni, repeta afirmația privitoare la fondul hilar, ludic, farsor, din care ar fi derivat arta lui Urmuz: „Accentuez cele afirmate înainte: schițele lui (.) au fost compuse în plină tinerețe și voioșie, în deplină luciditate și discernământ." Desigur, analiza textelor ne va revela și alte surse interne ale creației urmuziene decât jocul. Dar nu putem neglija aceste informații privind umoarea jucăușă, râsul din care s-ar fi întrupat făpturile lui Urmuz. „Făpturile grotești, create de el, nu i-au chinuit niciodată gândurile. Au rămas acolo, în paginile lui bizare ca să delecteze pe alții. Aceste făpturi nu i-au populat capul, nici «nu și-a tras un glonte în tâmplă ca să le dea drumul». Nu poate fi vorba de nici o implicație gravă sau tragică nici de blestem. nici de vreo agitație bezmetică în făurirea schițelor lui Urmuz. Alta a fost tragedia lui Urmuz."

Care? Faptul că n-a putut să se realizeze pe tărâmul muzicii? Că

s-a simțit un ratat? Textele lui Urmuz ne vor revela mai multe lucruri despre autorul lor (indirect, desigur, ca niște false confesiuni, ca un labirint în raport cu Minotaurul care-l stăpânește, locuind în el), decât amintirile celor apropiați.

Un fapt e cert: în preajma războiului, în anii „neutralității" - Urmuz citea prozele sale intimilor săi. „În cercul prietenilor săi - își va aminti mai târziu Ciprian -, Buzău citea bucăți literare curioase, de o căutată originalitate, încercând să-și arate disprețul chiar față de forma literară, după cum sfătuia Hașdeu pe pesimiști" (art. semnat C. în *Dimineața*, 26 noiem. 1923). Dorința de comunicare a „paginilor bizare" e evidentă. Urmuz se dorea publicat.

## Urmuz publicat

Nu știm când și unde s-au cunoscut Tudor Arghezi și Urmuz. Ne lipsește o scrisoare a acestuia din urmă la care poetul îi răspunde printr-o misivă, în 11 ianuarie 1922. Arghezi era, la acea dată, proaspăt învestit redactor responsabil al *Cugetului românesc*, revista lunară ce va apare între februarie 1922 și iunie 1924. Fără îndoială, strângea colaborări prestigioase și, ideea de a se adresa lui Urmuz, ale cărui texte le cunoștea probabil, - căci circulaseră, oral, în cafeneaua literară antebelică - indica un gust rafinat dar, în același timp, o maliție la adresa colaboratorilor „serioși" ai revistei. De altfel, în acea scrisoare din 11 ianuarie 1922, Arghezi îi numește pe unii din acești viitori colaboratori ai publicației. Din capul locului, poetul-gazetar vrea să spulbere „scrupulele" lui Urmuz, care - după el - n-ar fi „chiar de ordin profesional". Evident, e vorba de reticentele grefierului de la Casație care recurge la subterfugii atunci când e invitat să iasă în public, să-și dea în vileag lucrările literare. Un înalt slujbaș să scrie și - oroare! - să publice opuscule, asemenea

celor scrise de el însuși, i se părea lui Urmuz un scandal. Era vădit intimidat de luminile rampei pe care le judeca, de altfel, mult mai strălucitoare. Scriitorului îi era rușine de sine însuși și n-ar fi vrut, în ruptul capului, să-l compromită pe grefier. Foarte inteligent, bun cunoscător al sufletelor simple și, totodată, întortocheate, Arghezi înțelege prea bine cauza inhibiției lui Urmuz și caută să-l convingă de vanitatea scrupulelor sale pe care le numește „erezii" și „temeri". Redactorul *Cugetului românesc* recurge la un argument savuros pentru ca să-l convingă pe corespondentul său să-și publice textele. Magistratul de la Casație n-ar avea de ce să se teamă, căci revista lui ar urma să apară cu „colaborarea tuturor profesorilor universitari, ceea ce nu înseamnă că și cu concursul tuturor scriitorilor". Ea este, așadar, o publicație onorabilă. Nu uită să-l flateze, în treacăt, pe prea sensibilul grefier, amintindu-i că e „printre cei foarte puțini" care au fost invitați să colaboreze. Își dă, însă, seama că are de-a face cu un timid care, probabil, în scrisoarea sa - la care acum îi răspundea poetul - își mărturisise teama de a apare cu *paginile* sale *bizare* alături de somitățile științei și vieții publice. Deși Arghezi îl întreabă, nu fără oarecare ironie: „prestigiul universitarilor te-a uluit?", nu se poate împiedica să nu-l „uluiască" mai rău, cu bună știință („ca să te feștelesc cu totul.") anunțându-i contribuțiile, la primul număr al revistei sale, ale unor nume răsunătoare, înșirate cu titlurile lor: Diamandy, fost ministru al României la Petersburg, Em. Antonescu, profesor la facultatea de drept, Ion I. C. Brătianu. Situație lipsită de umor: Arghezi argumentând cu prezența acestor înalte „personalități" în sumarul revistei, pentru a-l convinge pe Urmuz care se teme, e „uluit" de vecinătatea acestor „somități". S-ar părea că Arghezi, el însuși, era puțin „uluit" de aceste prestigioase nume.

De fapt, Urmuz se temea atât de cei de la Casație (de ce vor spune juriștii atât de serioși), cât și de vecinătatea compromițătoare

a boemei. Cât de bine îl intuiește Arghezi care îl asigură astfel: „Vezi că ne găsim în cea mai recomandabilă tovărășie.", adăugând cu nu puțină autoironie: „ca să nu-ți fie frică de vecinătatea mea în revistă". Urmuz nu este nici om al ordinei (deși face parte din Marele mecanism al aparatului de stat), nici om al dezordinii, deși spiritul său simte o irezistibilă atracție a anarhiei. El se teme atât de „Casație" cât și de „Boemă". În fond, e un om trăind *între* lumi, în intermundii, în interstiții, ceea ce e echivalent cu a trăi în vid.

De altfel, nici Arghezi nu se simțea, parcă, în largul său, la *Cugetul românesc*. Am văzut că, întrucâtva, era și el „uluit" de societatea în care intrase. Mai târziu, în acel *Medalion Urmuz* pe care-l va publica în *Bilete de papagal* (I, nr. 16, din 19 febr. 1928) va scrie despre *Cugetul românesc* ca despre o „revistă de oameni cu principii, în majoritate politici, membrii de carnaval în consilii și consilieri tehnici de ordin burlesc în societăți industriale, care au rezervat farsei politice, împletită cu farsa literară locuri, jetoane și titluri.". Firește, la data la care Arghezi scria aceste rânduri, revista la care îl invitase pe Urmuz argumentând cu „cea mai recomandabilă tovărășie", încetase să mai apară. În ce privește împletirea farsei politice cu farsa literară, cel mai mare maestru fusese însuși Tudor Arghezi. Căci, invitându-l pe Urmuz să-i trimită texte, el savurase, fără nici o îndoială, picanteria situației. O situație de-a dreptul urmuziană, în care ființe de diverse specii coabitează. Ce poate fi, într-adevăr mai hazliu decât să publici un „studiu asupra Reformei judiciare" alături de o pagină din Urmuz. Ion I. C. Brătianu, Em. Antonescu și misteriosul grefier al absurdului! Ca un diavol malițios, Arghezi își rezerva plăcerea de a amesteca astfel farsele de diverse specii. Lui Urmuz îi scrie (în aceeași epistolă din 11 ianuarie 1922) că dorește să aibă cinstea: „de a te fi publicat eu întâi" și îi prezice succese scriitoricești „care vor contribui să-ți sporească foloasele funcției de magistrat". Enorm! *Algazy & Grummer* sporind

*foloasele* funcției grefierului Urmuz! Era acesta un suprem argument în încercarea de a risipi temerile slujbașului de la Casație, sau o supremă ironie? Pledoaria lui Arghezi mai continua, de altfel, și într-un scurt post-scriptum. Într-adevăr, ca un om care cunoaște valoarea banului, el adăugă: „Toate colaborările se plătesc".

La o asemenea invitație (urmată probabil și de alte insistențe), Urmuz cedează. La 30 mai 1922 îi prezintă, printr-un fel de scrisoare de recomandație „aci alăturat, pe D-nii *Algazy & Grummer*, doi simpatici negustori de geamantane, din Strada Doamnei". Urmuz se decidea să-și scoată făpturile la vedere și să-și ia el însuși, riscurile ieșirii în public. Ne putem imagina că profesorii și celelalte persoane serioase, „recomandabile", din conducerea *Cugetului românesc*, n-au acceptat cu o inimă ușoară prea puțin recomandabila vecinătate a acestui autor atât de năstrușnic. Mai târziu, Arghezi va spune că protejatul sau a fost publicat „cu greutate și silit", dar că imediat după aceea, mecanismul snobismului intrând în funcție, „Urmuz a fost adoptat și făcut proprietatea privată a celor ce au refuzat să-l intercaleze în sumar". Poetul a trebuit să lupte atât cu autorul care se îndoia de oportunitatea publicării scrierilor sale, cât și cu colaboratorii pentru care publicarea unor asemenea elucubrații era scandaloasă. Mai târziu, vorbind despre aceștia din urmă, ca despre niște „lichele", Arghezi uzează de o formulă scatologică prin care surprinde un „act inofensiv" al lor: scoaterea panglicilor pe nas. Dar iată teribila frază: „se caută adânc între fese sau în nas și scot cu două degete, elegant, ființa procreată de insul lor: un vierme lung, melancolic și moale, pe care ți-l aruncă între coarne, ca un fir de fidea puturos". Scabrosul poate să dobândească o valoare estetică, în unele împrejurări. Firește, în sfera unei estetici a urâtului.

Când Urmuz, după multe tergiversări, a acceptat invitația lui Arghezi și a trimis cele câteva *pagini bizare*, el a insistat să nu i se dea în vileag numele, preferând un pseudonim. De altfel, Arghezi el

însuși știa din proprie experiență, că intrarea în poezie este echivalentă, oarecum, cu intrarea în viața monahicească și că, atât una cât și cealaltă pretind schimbarea numelui. Urmuz trebuia să primească - după îndemnul fostului diacon - „călugărește, un nume potrivit cu purtarea draperiei". Se pare că Arghezi a fost cel care l-a botezat pe grefierul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău cu numele său literar. Astfel poetul a devenit de două ori naşul literar al lui Urmuz, publicându-l și rebotezându-l. Dar, nehotărât ca întotdeauna, șovăind între numele său adevărat și pseudonimul primit în dar („se temea - istorisește Arghezi - ca nu cumva Casația să-l găsească mai repede în Urmuz decât în propriul lui nume.") autorul lui *Ismaïl și Turnavitu* a refuzat într-o singură zi de patru ori să se numească așa cum voia noul său naș și de patru ori a acceptat. A cincea oară, fostul monah s-a văzut silit să-l vâre cu de-a sila „în cristelniță, frângându-i genunchii".

Își socotea oare Dem. Demetrescu-Buzău atât de neserioase, atât de scandaloase prozele, încât se temea de urmările pe care le-ar putea avea publicarea lor asupra carierei sale, asupra situației sale sociale? Am văzut cât de sensibil era acest burghez, fiu de burghezi, la ceea ce „spune lumea", cât de grave complexe afectau eul său social. Dar Urmuz era, în același timp, artistul dornic de comunicare. Textele sale pe care le citise surorilor sale, prietenilor săi, circulau oral. Scriitorul cvasianonim dobândise o anumită notorietate de cafenea literară. Aceasta nu îl putea satisface, însă, pe artistul care cunoștea voluptatea și anxietățile cuvântului scris. „Urmuz - ne spune Arghezi - dorea tot atât de mult să fie publicat cât se și înspăimântă de publicitate". O dublă apetența chinuitoare: dorința de a se ascunde a celui care avea ceva de ascuns, dorința de a împărtăși a celui care are ceva de revelat.

O ciudată și teribilă teamă l-a petrecut pe Urmuz în tot timpul procesului de tipărire a prozei sale. „În vreme ce știa că se culege

proza lui în tipografie - istorisește Tudor Arghezi - a trăit o săptămână atroce." Cel care nu se consideră pe sine (umilința ori orgoliu?) scriitor, avea, în ce privește comunicarea prin scris, scrupulele marilor oameni ai cuvântului. Niciodată Urmuz n-ar fi admis ușurința de mai târziu a urmașilor săi avangardiști în a se elibera printr-o utilizare a automatismului, de magma prea intimă a vocabulelor. Nici o spontaneitate - cum vom vedea urmărind procesul său de creație - la acest fantast. Scrisul este un act de supremă reflexibilitate. Urmuz scrie, rescrie și transcrie mereu aceleași texte, cu răbdarea, cu încăpățânarea marilor asceți ai verbului. Scrupulele sale sunt congenere mai curând cu cele ale unui Mallarmé, decât cu deboșa verbală a unui Lautréamont. De aici neîncetatele corectări, chinul din zilele în care se tipărea în *Cugetul românesc* primul său text. Să pună o virgulă, să o scoată, să schimbe o conjuncție, ce chinuitoare parturiție! Mesajele chinuitului Urmuz, ajuns în camera de delicioasă tortură a tipografiei, zburau spre Arghezi.

În sfârșit, *Pâlnia și Stamate*, *Ismaïl și Turnavitu* apar în nr. 2, 3, 1922 al *Cugetului românesc* ca, mai târziu, în nr. 6-7, 1922, să apară și *După furtună*. Urmuz cunoaște o fericitoare decompresiune după tensiunea din „săptămâna atroce" a tipăririi textului. Satisfăcut, exagerându-și mult semnificația actului, își arata bucuria, recunoștința: trimite bomboane și garoafe. Mai târziu, când va fi prea târziu, Arghezi, înduioșat de candoarea celui căruia i-a fost „de două ori naș", va scrie: „Cred că optimismul meu ar fi înviat în haosul lui cerebral, candorile și puritățile care începeau să moară". Arghezi era, probabil, prea optimist, în această privință. Urmuz era atras irezistibil de un punct al infinitului, punct de amurg al destinului său.

## Spre „infinitul mic”

Procesul-verbal dresat, „astăzi 23 nov. 923”, prin care se constată că cele raportate de „sergentul de oraș cu seria 738 anume Roșu Gh.” corespund adevărului, începe, conform tipicului administrativ, astfel: „Noi N. Dezideratu, comisar de poliție, șeful circ. 3 perif. București.”. Comisarului i s-a raportat de către sergent că pe șoseaua Kiseleff, în dosul Bufetului, într-un boschet se găsește un om împușcat. Dar iată textul acelui proces-verbal prin care N. Dezideratu, comisar de poliție, dă seama de cele constatate, organelor în drept. „Imediat ne-am transportat în localitate și aci în dosul bosketului, într-un bosket în apropiere de șoseaua Jianu colț cu str. D-tru Ghica în adevăr am găsit un individ culcat pe pământ cu fața în sus mort împușcat în tâmpla dreaptă iar în mâna dreaptă ținea un revolver marca S.T.M. îmbrăcat în haine gri și pardesiu de asemenea gri cu vergi, ghete negre și pălărie, maron la percheziția făcută s-a găsit asupra lui mai multe notițe, scrisori și o carte de membru nr. 10436 a soc. funcționarilor publici pe numele D. Demetrescu-Buzău, ajutor Grefier Casație, precum și suma de lei 943 (nouă sute patr. și trei) într-un port moneu de culoare neagră tot asupra-i s-a mai găsit un ceasornic de aur fără capac și 2 chei”.

Cercetările legale își urmează cursul. „Dl. procuror de serviciu” se deplasează la fața locului. El ordonă, după constatarea decesului și stabilirea identității celui decedat („că se numește D. Demetrescu-Buzău cu domiciliul în str. Apolodor 13 unde își are familia și s-a sinucis”), transportarea cadavrului la morgă, cu adresa nr. 12120 din 23.XI.923. Este anunțată familia prin circa I poliție și vine d-l Stoicescu „funcționar superior în ministerul de Industrie și Comerț, cumnat cu numitul.” După ce reprezentantul familiei, „ia cunoștință de caz”, face o declarație scrisă care e vizată de procuror și e anexată

la procesul-verbal al comisarului de poliție. Din declarație rezulta „că D-l Demetrescu-Buzău grefier la Curtea de Casație București, în ultimul timp suferia de nervi în ultimul grad, boala care l-a determinat să-și curme viața".

La Institutul medico-legal se procedează la examenul de rigoare și se constată o dublă cauză a morții. Una imediată: „fractura craniului prin arma cu foc (revolver)". Se stabilește că e vorbă nu de o crimă ci de: „Sinucidere (prin arma cu foc)". O a doua cauză a morții, mai depărtată, motivând actul sinuciderii, este și ea precizată: „Era neurastenic".

De altfel, notițele apărute în ziarele din capitală, relatând „Sinuciderea unui grefier de la Casație", indica drept motiv al „tragicului act","o boală gravă de care suferia sinucigașul" (*Lupta*, II, 586, din 23 noiem. 1923). În *Dimineața* din 25 noiem. 1923 se putea citi o descriere a unui „necunoscut, binișor îmbrăcat" al cărui cadavru a fost descoperit la șosea. Spre deosebire de comisarul care constatase sinuciderea printr-un glonț tras în tâmplă, reporterul ziarului *Dimineața* știe că: „În mâna dreaptă, se afla revolverul cu care necunoscutul și-a răpus zilele printr-un glonț, tras în partea stângă a pieptului, perforându-i inima și ieșind apoi prin spate". Ziarul își informează, de asemenea, cititorii asupra motivelor sinuciderii: „La el s-au găsit mai multe scrisori în care arată că își curmă firul vieții din cauza unei paralizii ce-o căpătase de câtva timp și care îi transformase viața într-un adevărat chin".

În *Dimineața*, din ziua următoare (26 noiembrie) apărea un mic necrolog al lui Demetrescu-Buzău semnat C. evident, Ciprian, și el face aluzie la „o boală nemiloasă" ale cărei „progrese repezi îl alarmase și îl demoralizase cu totul" pe bietul său prieten.

Despre boala aceasta, care ar explica, eventual, sfârșitul său tragic, nu știm prea multe lucruri. La Iași, în timpul războiului, suferise de febră recurentă. Eliza Vorvoreanu îl știe mereu sănătos și

nu-și amintește decât de un mic accident: un leșin în baie. Dar fără îndoială, a existat o traumă care l-a determinat pe Urmuz să-și curme zilele. O afecțiune organică? Probabil. Fără îndoială, însă, o tulburare mai gravă a planului existențial. Să observăm că eroii ficțiunilor lui Urmuz - adevărați monștri, făpturi turmentate - nu sunt *bolnavi*, chiar și atunci când sunt atinși de un rău care le determină descompunerea, care îi împinge în starea pe care o vom numi a cadavrului-viu.

Știm, din amintirile Elizei Vorvoreanu, ca Urmuz, în ultimii săi ani era tot mai afectat de vidul interior care se căscase în el, de o golire de sens a cuvintelor și actelor proprii. Înainte de a-și pierde viața, viața sa își pierduse rostul, și, nu numai viața sa, ci viața în sine. „Începe acuma să-l chinuie inutilitatea existenței umane: supunerea oarbă unui destin pe care omul nu-l poate înfrânge". Începuse să-l chinuiască absurditatea creației omului: „Să fii creat ca puterea ta de muncă s-o închini agonisirii hranei zilnice, să-ți irosești timpul destinat vieții, pentru menținerea trupului supus morții. Ar fi trebuit ca tot ceea ce ți s-a dat mai bun, mai frumos - viața - să fie sortită făuririi operelor de artă, închinată științei, binelui, frumosului, adevărului, - omul însuși devenind creatorul vieții lui". Evident, întrucât nu poate să devină creatorul propriei sale vieți va deveni judecătorul, călăul ei.

Aparține unei patologii ontice acea groază de moarte, care l-a chinuit, știm, pe Demetrescu-Buzău, pare-se dintotdeauna. Îi moare un văr. Apoi, la 1 ianuarie 1914, moare Constantin, un frate. Mitică vine chemat de la Cazimcea. Acasă vorbește numai despre moarte. Filosofează: viața n-are rost pentru că există moartea care o spulberă cu toate falsele ei noime. De fapt, îl obsedează gândul morții. Tremura de groaza ei. Chiar și atunci când, în iulie 1914 - cu ani înainte de a-și lua viața, într-o perioadă a vieții care, după sora lui, nu părea, încă, întunecată de nori amenințători - scrie o închinare

Revolverului, „suveran al lumii". Revolverul este „zeul cel mai puternic" pentru că poate dispune, în voie de un creier care își proiectează Divinitatea („fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost"). Laudă ironică dar și cutremurată. Rugăciune către un Dispunător mecanic al vieții. Supremă ironie: un obiect obtuz este mai puternic decât viața, decât spiritul, decât Divinitatea. Această închinare revolverului (pe care o vom analiza mai târziu) este un raționament absurd care ne amintește raționamentul lui Kirilov din *Posedații* lui Dostoievski.

Descoperim o adevărată obsesie a sinuciderii în universul fictiv al lui Urmuz, creat - după cum ni se spune - într-o epocă senină a vieții sale. Ființele din „*Pagini bizare*" își aleg moartea și dispar după ce iau unele măsuri finale. Nu cunoaștem ultimele dispoziții ale lui Demetru Dem. Demetrescu-Buzău. Am găsit, însă, o carte poștală, scrisă din București la „10.XI.923", deci cu nici două săptămâni înainte de ultimul său gest, în care se arată același frate atent, ca întotdeauna, îngrijindu-se de succesiunea surorii Letiția (decedată de curând), nicidecum de propria sa succesiune care va deveni, în câteva zile, trist actuală. Dar, iată fragmente din această scrisoare: „Draga Lizica" (e vorba de aceeași Eliza Vorvoreanu). „Îți mulțumesc mult și ție și lui Virgil, pentru bunele urări ce-mi faceți de ziua onomastică.". Regretă că, venind din Timișoara, nu s-a putut opri la Mehadia, să-i viziteze, căci trebuia să se prezinte la serviciu. „Fiind acum în ajun de a cere lichidarea succesiunii iubitei noastre surori Letiția, îți voi trimite, în curând, o scrisoare lămuritoare", și semnează, ca întotdeauna: „Cu drag, Mitică".

Banală scrisoare a unui frate cumsecade. Dacă această carte poștală ne-a rămas, nu avem, în schimb, acele scrisori care - conform procesului verbal - au fost găsite asupra cadavrului lui Demetrescu-Buzău. La câteva zile, după înmormântarea grefierului de la Curte, a venit o necunoscută la familia îndoliată, întrebând „dacă nu s-a

găsit asupra lui un pachet cu scrisori" (Eliza Vorvoreanu). Nu știm ce răspuns i s-a dat acelei necunoscute.

Nu știm, de asemenea, ce s-a petrecut în Urmuz în ultimele zile ale existenței sale. Se spune că, în ajunul sinuciderii, l-a cercetat pe prietenul său, doctorul Traian Popescu. Acesta era prea ocupat pentru ca să-l poată asculta pe amicul său care voia să-i spună ceva între patru ochi. La despărțire, Urmuz i-ar fi spus: „Îți va părea rău că n-ai vrut să stăm de vorbă".

Ca și făpturile sale care aleg, ca loc al dispariției lor, marea, nemărginirea naturii, Urmuz a ales noaptea și boschetul lipsit de verdeață din parcul întomnat. Ca și Stamate care s-a suit în căruciorul cu manivelă îndreptându-se spre capul misterios al canalului și, mișcând manivela, unealta tehnică permițându-i dispariția, micșorându-și mereu volumul, caută să pătrundă și să dispară în infinitul mic, tot astfel Urmuz a utilizat unealta suverană, revolverul, pentru ca să atingă punctul de la infinit, cum numea el obiectivul acela râvnit și de neatins, la soare-apune, către care îi plăcea să se îndrepte, în plimbările sale vesperale.

# COMENTARII LA PAGINI BIZARE

## Preambul

Într-o scrisoare pe care Demetru Dem. Demetrescu-Buzău, grefier la Înalta Curte de Casație, i-o trimite, la 30 mai 1922, lui Tudor Arghezi, redactor al revistei *Cugetul românesc*, scrisoare de recomandare a Domnului *Algazy & Grummer*, „doi simpatici negustori de geamantane, din strada Doamnei", grefierul-scriitor cerea ca - în caz că „pentru binele și folosul obștesc", Arghezi va considera că cei doi merită să fie prezentați publicului - să se pună „ca antet" deasupra prozei sale cuvintele „Pagini bizare". Măsură de precauție? Era, oare, Demetrescu-Buzău alias Urmuz, el însuși intimidat de „bizareria" celor scrise de el? În orice caz, chinuit de îndoieli, bântuit de scrupule, Urmuz îi cerea lui Arghezi (cu câtă timiditate!) un „articol introductiv". Dorea o exegeză, o interpretare, un comentariu al scrierii sale. „Îl cred neapărat necesar - argumenta el - și pentru o mai bună orientare a cititorului în materie, iar pentru mine personal va fi o mare mulțumire sufletească având prin aceasta dovada că mă bucur în fața D-tale de aceleași sentimente ca altădată". Arghezi a publicat unele texte urmuziene (*Pâlnia și Stamate*, *Ismaïl și Turnavitu* în *Cugetul românesc* nr. 2, 3, 1922, *După furtună* în nr. 6-7/1923 al aceleiași reviste, precum și *Algazy & Grummer* în *Bilete de papagal* nr. 16/1928), dar n-a scris „articolul

introductiv" cerut. N-a socotit, probabil, că o exegeză ar fi necesară. Textul vorbea pentru sine.

Au trecut ani de atunci. S-a scris mult, s-a tăcut și mai mult, apoi s-a scris din nou despre Urmuz. Am socotit că e necesară „o mai bună orientare a cititorului în materie", în sensul cerut de autorul „Paginilor bizare". Incontestabil, aceste pagini aparțin unei literaturi care pretinde o inițiere. Nu sunt, firește, texte ermetice. Un copil, ascultându-le, le înțelege și se amuză. Dar tocmai acest stadiu, inițial, al înțelegerii superficiale și al amuzamentului, pe socoteala unor năstrușnicii, trebuie depășit, pentru a te apropia de esența prozelor lui Urmuz. Uneori, critici subtili au văzut în aceste scrieri doar farsa pusă la cale de un amator ingenios. Cu toate observațiile sale judicioase, privitoare la aspectul parodic al scrierilor lui Urmuz, la esența sofistică a calamburilor sale, G. Călinescu nu le consideră mai mult decât „o simplă bufonerie" spirituală. În *Principii de estetică* (1939), declara, chiar, că „aceste compuneri nu pot depăși limitele unor farse". Ceva mai târziu, în *Istoria literaturii române* (1941), el recunoaște, totuși, că aceste „glume inteligente, au slujit la lărgirea conștiinței estetice".

Alți comentatori, pornind de la puținătatea scrierilor lui Urmuz, au negat caracterul de *operă* al creației sale. Fără să avansăm nimic asupra concluziilor la care vor conduce comentariile noastre la „Pagini bizare", trebuie să observăm că o lectură atentă a acestor texte revelează un univers fictiv, creat de un scriitor a cărui intenționalitate nu poate fi pusă la îndoială, univers cu structuri și linii de forță interne, univers organizat într-un întreg de sine stătător și comunicându-se ca atare. Or, credem că, dincolo de orice alte valori pe care le încorporează, o operă literară autentică trebuie să constituie un microcosm având propriile-i legi și finalități. Dacă prezintă acest caracter cosmotic, o scriere literară *este* o operă, indiferent că e alcătuită din 5000 de hexametrii ca *Argonautica* lui

Appollonios din Rhodos, ori din 50 de file ca „*Paginile bizare*" ale lui Urmuz.

Desigur, spre deosebire de monadele care n-au ferestre în timp sau în spațiu, operele comunică între ele, chiar și atunci când par să reprezinte un *început* absolut. Privit într-o perspectivă istorică, Urmuz a fost, fără îndoială, un precursor. Au înțeles-o cel mai bine acei poeți ai avangardei care, văzând într-însul un model exemplar al propriei lor revolte, al propriei lor dorințe de a *reîncepe* totul în lumea artelor, și nu numai a artelor, l-au consacrat *înainte-mergător*. Într-unul din articolele-poem pe care le-a închinat lui Urmuz, Geo Bogza scria: „Sunt mulți acei care nu se îndoiesc că el a fost premergătorul, cel dintâi de aici și de aiurea care din vârful peniței ca de pe o trambulină a făcut primul salt pe o planetă nouă cu o altă atmosferă și cu o nouă geografie a sensibilității și iată noi credem la fel.". Scriitorul care în tumultuoasa-i tinerețe a adus memoriei lui Urmuz, printre alte omagii, o recunoaștere a demnității sale de *inițiator*, folosindu-i numele ca titlu al unei reviste de avangardă, a înțeles prea bine, în ce sens scrierile premergătorului reprezintă „o planetă nouă", „o nouă geografie", cu alte cuvinte un cosmos nou.

Încercând să punem într-o paranteză critică orice fervoare apologetică, vom explora, în toate ungherele lui, acest microcosm, cercetându-i nu numai structurile interioare ci și relațiile, corespondențele, cu alte opere mai noi ori mai vechi.

O ultimă precauție. Adeseori, asemenea arheologului care descoperind cioburile unei urne străvechi, o reconstituie în integritatea ei originară, criticul trebuie să întregească prin liniile sale, cele pe care i le oferă opera pe care o explorează. Aceasta însă numai pentru a o pune în lumină, ca pe un întreg de sine stătător.

**Caractere**

Una din primele surprize pe care ți le oferă lectura paginilor

acestui scriitor nonconformist este aceea a speciei destul de riguroase, de o aparență clasică, pe care și-a ales-o drept mod al exercițiilor sale literare, specie pe care putem să o numim a *portretului-destin*. Urmuz ar fi putut să-și intituleze paginile: „Caractere bizare". Într-adevăr, toate textele sale amintesc „Caracterele" moraliștilor din secolul clasic al lui Ludovic al XIV-lea. Ca și în *Caracterele* lui La Bruyère, găsim în aceste texte abstruse, portrete, descrieri de figuri (excentrice, desigur, absurde), tipuri caracteristice. Firește, un La Bruyère scriind *Caracterele* avea conștiința de a întinde omenirii surprinse în tipurile ei, o oglindă. Dar, ne întrebam dacă Urmuz n-a avut și el, obscur, conștiința de a descrie o lume umană în unele din figurile ei, din dramele ei esențiale. Îl știm (îndeosebi din descrierile surorii sale, Eliza Vorvoreanu) pasionat de a surprinde ceea ce francezii numesc *les travers* - bizareriile de spirit și de umoare, distorsiunile vicioase ale firii omenești. „Îi plăceau - istorisește Eliza Vorvoreanu - și-l făceau să râdă, numele de persoane ce îi evocau anumite firi, anumite caractere; preocupările meschine și zadarnice ce împiedică pe om în realizarea scopurilor superioare în viață. Satiriza pe cei lacomi, iubitori de mese copioase și de băuturi așa-zise alese." Evident, preocupări de moralist, puțin mizantrop, având un ochi ascuțit, extrăgând din observațiile sale o voluptate amar-umoristică. Simpla perindare, în fața privirilor sale, a unor trecători indiferenți trezea într-însul caricaturistul. Vedea, parcă aievea, întruchiparea unor „caractere" monstruoase. Indicându-i surorii sale pe unul sau pe altul din trecători, avea astfel de reflecții: „- Ia uită-te la cel de colo, nici nu se poate ține în poziție verticală, pare că ar avea o îmbrăcăminte de șiță". Sau: „- Ăstuia i-ar sta mai bine dacă și-ar prinde părul cu piepteni de baga și ar purta o rochie făcută din macat". Sau, despre un funcționar de la judecătorie: „- Decât să-și piardă timpul mâzgălind la acte, mai bine ar servi de ventilator". Îl

recunoaștem în cel dintâi, îmbrăcat în armură de șiță, pe Cotadi, în cel cu pieptenii de baga pe Ismaïl, în omul-ventilator pe Turnavitu.

În centrul tuturor textelor urmuziene stă câte un asemenea „caracter", un portret descris cu uneltele unui moralist. Vom vedea mai târziu, în ce sens, aceste portrete sunt subminate de însuși autorul lor, în ce fel ele devin parodii ale genului. Aparent „caracterele" sunt complete, trăsăturile morale se asociază cu cele fizice. Dar intenția ironic-subversivă e evidentă. De pildă: Stamate e „demn, unsuros și de formă aproape eliptică". Soția „tunsă și legitimă" a lui Stamate compune madrigale. Copilul lor, Bufty, „gras, blazat, târăște o mică targă pe uscat". Se descriu moravurile, ocupațiile acestor personaje, cu calmul naratorilor din vechime, de la moraliștii din secolul al XVII-lea până la romancierii secolului al XIX-lea. Nu ne amintește, oare, structura portretelor Ipocritului, Zgârcitului din *Caracterele* lui La Bruyère, o asemenea descriere: „Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă. El are gâtlejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme cuiva, dar din privirea-i piezișe, din direcțiunea ce ia uneori nasul său ascuțit precum și din împrejurarea că este aproape în permanență ciupit de vărsat și cu unghiile netăiate, îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli". Şi portretul continuă cu amănunte privitoare la „fizicul" lui Gayk („Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc."), la ocupațiile sale („Ţine să fie bine pregătit pentru orice eventualitate și de aceea doarme numai în frac și mănuși albe."), și îndeosebi, cu referire la caracterul său belicos, care-l duce la marele „război" cu „nepoata". Textul ar putea fi intitulat - după obiceiul celor vechi: *Emil Gayk* sau *Belicosul* sau *Miles gloriosus*.

Urmuz nu prezintă cazuri întâmplătoare. El descrie caractere *esențiale*; narațiunile sale vizează *permanențe* în destinul eroilor săi.

El nu e nuvelistul care se oprește asupra unei întâmplări, a unui episod interesant din viața unui personaj, ci prezintă ceea ce face mereu acest personaj, ce este el. Astfel, nu numai trăsăturile „caracterelor" sale par perene, ci și actele lor. Zgârcitul lui La Bruyère nu se schimbă, e mereu zgârcit și face numai acte care convin tipului sau. Tot astfel, ni se spune despre Ismaïl că „este compus din ochi, favoriți și rochie și se găsește astăzi cu foarte mare greutate."; ne sunt descrise îndeletnicirile sale permanente, cu cine se însoțește, ce cultivă, care-i sunt plăcerile. „Istoria" lui Ismaïl este doar un apendice la descrierea statică a „caracterului" său. Autorul nu ne narează ce a făcut personajul său *odată*, ci ce face el întotdeauna. „Ismaïl nu umblă niciodată singur."; „cea mai mare parte din an, Ismaïl nu se știe unde locuiește"; „Poate fi găsit însă pe la ora 5½ dimineața rătăcind în zig-zag pe strada Arionoaiei.". Descrierea caracterologică folosește prezentul sau imperfectul, niciodată perfectul simplu. Astfel, spre deosebire de narațiunile în care sunt evocate fapte petrecute în trecutul istoric, în „*Paginile bizare*" Urmuz folosește trecutul indefinit sau prezentul etern al descrierii categoriale.

Toate textele urmuziene sunt, deci, portrete în care se reține esențialul din „caracterul" unei ființe, esența aceasta perenă a sa constituind destinul ei. E adevărat că, precum se va vedea, în afara acestei structuri oarecum clasice, comune, e o distanță imensă între „caracterele" moraliștilor sau descrierile romancierului balzacian și aceste portrete-destin. Şi înainte de toate, trebuie să observăm că între tipurile umane perene pe care le desenau clasicii, și bizarele ficțiuni ale lui Urmuz a intervenit răsturnarea unei întregi viziuni estetice. Să notăm deocamdată, că „Paginile bizare" pot fi plasate mai curând în linia literaturii fantastic-ironice romantice, regizată de o estetică a „caracteristicului", decât pe aceea a clasicelor „Caractere". E adevărat că asemenea acestora din urmă, producții

ale unor moraliști care urmăreau un scop didactic, voiau să ne învețe ceva despre om, s-ar putea desprinde o învățătură asupra oamenilor, din paginile lui Urmuz. Învățătură derizorie? N-avem decât să-l ascultăm cu luare aminte.

Într-un secol în care burghezia începea să se considere reprezentanta Umanității, în care Burghezul voia să fie considerat drept purtătorul esenței umane, a naturii umane, moraliștii au vrut să prezinte general-umanul. Această ambiție au păstrat-o și cultivat-o toți marii prozatori ai secolului trecut, în frunte cu Balzac. Într-o perioadă în care izbucnise marea criză modernă a condiției umane, a valorilor, a culturii, Urmuz își exprima perplexitățile cu privire la universul uman. De aceea *figura* umană, așa cum se prezintă în „Pagini bizare", este contorsionata, monstruoasă. „Caracterele" urmuziene sunt, de fapt, pseudocaractere.

Printre însemnările lui Urmuz care au putut fi salvate este următoarea notă privitoare la problema „personalității", indicând o oarecare frecventare a filosofilor (printre care, probabil, a lui Vasile Conta): „Personalitatea nu e rezultatul vreunor anume virtuți ascuns sufletești. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit și de densitate pe care fluxul vital universal, l-a căpătat oprindu-se în fiecare individ - și aceasta densitate nu implică o concentrare de virtuți. Personalitatea coexistă alături de virtuți fără să le creeze ea - și coexistă tot așa de bine alături de lipsa de virtuți. Ba încă sunt mai mulți oameni săraci cu duhul, care au ferma conștiință a personalității lor, decât oamenii de ispravă." Personalitatea nu e, așadar, după această „teorie", o realitate de ordin biologic, nu e o structură axată pe valori. Nu „virtuțile sufletului" ci „fluxul vital" ordonează personalitatea. Remarcă foarte importantă dacă o aplicăm la caracterele fictive urmuziene. Acestea nu sunt prezențe morale ori imorale. Eroii lui Urmuz nu sunt nici virtuoși, nici vicioși. Sunt simple „concentrări

întâmplătoare", formațiuni amorale (chiar dacă se vorbește despre mila vreunuia din ei, despre „inima caritabilă", „sacrificiul", „eroismul" altora). Fluxul vital e împrăștiat la întâmplare. Nu există o ordine, o putere directoare, nu există principii absolute, valori eterne, structuri perene.

Nu exista „personalități" în universul fictiv urmuzian. Deși toate textele sunt construite în jurul câte unei figuri sau câte unui cuplu de figuri umane (ori cvasiumane), acestea ne sugerează mai curând personajele unui teatru de marionete decât ființe reale. Cuvântul elin *prosopon* sau cel latin *persona* aveau dublul sens de *persoana* și *masca*. Personajele lui Urmuz sunt un fel de persoane-mască. Masca e însă totul, sub ea nu se ascunde nici o personalitate. „Caracterele" acestea sunt pure ficțiuni, sunt făpturi *als-ob*, sunt *ca și cum ar fi* oameni.

Antropologic, aceste făpturi reprezintă o descompunere a umanului. Poate să pară ciudat, la prima vedere, să vorbești despre antropologie în legătură cu Urmuz. Dar toate textele sale se referă, fac aluzii grave la experiențe umane. Vom analiza aceasta degradare a omului, vorbind, în paragrafele următoare, despre *Omul-pasăre* sau *Omul-mecanomorf*. Ne oprim acum doar asupra unor cazuri de descompunere. Iată un exemplu, în portretul lui Ismaïl, „rochia" constituie un apanaj organic al eroului, în egală măsură cu „ochii" și „favoriții". El nici nu e alcătuit din altceva decât din „ochi, favoriți și rochie". Dar, el e un stăpân, un burghez bucurându-se de o anumită autoritate, protector față de unii, prepotent cu alții, pretinzând să fie slujit, măgulit, având unele perversiuni bizare. În fond e un *artefactum*: ni se spune că poate fi fabricat prin „syntheza". De aici, marea sa pasiune pentru *artificiul* care ține de natura sa (travestiri, rituri, convenții și, îndeosebi, „rochie"). Prin pierderea rochiei, Ismaïl e devitalizat, ca Samson care-și pierde părul. Un alt personaj urmuzian, muzicianul Fuchs, își dobândește, în schimb, „forma",

printr-o degenerescență. Într-adevăr, el constată că „două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăți cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă - care împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică și definitivă."

Toate aceste stranii făpturi își au drama lor. Stamate e un fel de Faust ispitit de demon („ocupat fiind cu obișnuitele sale cercetări filosofice") ori un Ulise sedus de sirene. Drama sa e a unei ființe superioare corupte de o ființă inferioară (ea însăși rezultat al metamorfozei prin degradare a unei Sirene într-o Pâlnie). S-ar putea face interesante speculații apropiind drama coruperii lui Stamate de ispita incoruptibilului Hyperion ori de aceea a preacoruptibilului Riga Crypto.

Aproape toți eroii lui Urmuz sfârșesc prin a cădea într-o corupție fără sfârșit, în acea situație pe care o vom analiza a *cadavrului-viu*. Tragedii? Nicidecum. Într-o lume lipsită de perspectivă etică, în care nu exista nici o libertate (căci autorul a închis într-o fatalitate absolută, într-un determinism perfect, de *automat*, toate făpturile sale), o lume în care nu sunt legi (autorul, om al Legii, nu era un admirator al Justiției), lume a anarhiei totale, a vidului axiologic, nu este posibilă tragedia. După Karl Marx, orice dramă care se repetă devine o farsă. „Caracterele" umane, pe care secole de-a rândul le-au cultivat moraliști și prozatori, au devenit în aceste portrete-destin urmuziene, farse ale caracterului uman.

## Omul-pasăre și obsesia zoologică.

Corpul personajului urmuzian apare cu atât mai bizar cu cât într-însul, anatomia umană se pervertește prin prezența unor elemente tipic animale. Imaginația lui Urmuz a stat, fără îndoială, sub

imperiul unor obsesii între care, foarte activă, o obsesie a zoologicului. O imagine îl urmărește, îndeosebi, aceea a *omului-pasare*.

Omul lui Urmuz este o făptură compozită, aparținând categoriei mitologice a omului-bestie, a omului ce nu s-a desprins încă cu totul dintr-o formă anterioară, animală, sau care - pe temeiul unui blestem oarecare - e pe cale să devină bestie. *Omul-pasăre* este un *imago* ce ține de stratul cel mai intim al reveriei angoasate. Nu este vorba, la Urmuz, de o metamorfoză în curs, de peripețiile unei transformări mitice (ca în *Metamorfozele* lui Ovidiu) ori parabolice (ca în *Metamorfoza* lui Kafka), nici de simpla utilizare a unei mari metafore comice (ca în *Păsările* lui Aristofan), ori de o alegorie a teroarei (ca în *Păsările* lui Hitchcock). La Urmuz metamorfoza este consumată sau, mai exact, *omul-animal* nu e un hibrid în curs de transformare ci un dat natural. Firește, un dat al naturii grotesc-pervertite. Monstrul compozit, bastard al omului și animalului, există în fața noastră. Cunoștea, oare, magistratul-scriitor, vechea formulă *homo omnis creatura* - omul e o ființă alcătuită din toate creaturile? E posibil. În orice caz, în universul său (ca și în cel pitagoreic, al neoplatonicienilor ori al poeților manieriști) omul apare ca un *animal variae et multiformis et dissolutoriae naturae*. Elemente varii - vegetale, animale, mecanice și propriu-zis umane - intră în compoziția ființei umane, animal predispus la disoluție. Să privim de aproape imaginea acelui *om-pasăre* care ne amintește monștrii cu trup de om și cioc de pasăre ai unor desenatori manieriști (precum acel Aldrovandi, ilustratorul *Istoriilor* lui Herodot) sau fantasmagoriile plastice mai noi (ca un binecunoscut *Cap de femeie* cu un cioc imens al lui Picasso, sau neliniștitor-grațiosul *Phönix senil* al lui Paul Klee). Iată cum apare la Urmuz o asemenea făptură. Se numește Emil Gayk și totul în chipul său sugerează caracterul său păsăresc. Astfel, nasul ascuțit ca un cioc,

unghiile netăiate, ca niște gheare, chiar forma sa aerodinamică (e ascuțit la cele două capete ca un fus), totul „îți face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli". Oamenii-pasăre din lumea fantastică a lui Urmuz se îndeletnicesc, înainte de toate, cu *ciugulitul*. Semințele, sâmburii, fructele-boabe au pentru ei o importanță vitală. *Ciugulitul* este însă o acțiune cu triplă semnificație: operație slujind nutriția, el joacă în același timp un rol erotic, de nuanță sadică, fiind de asemenea un act de violență pură. Nutriția, erotica și violența alcătuiesc, de altfel, la Urmuz, o sferă comună. Gayk este exemplar în acest sens. Caracterul său bestial iese la iveală în raporturile sale cu „nepoata", care îi solicită eliberarea din pension și apoi „accesul la mare". Drept răspuns, omul-pasăre „sări brusc asupra ei și o ciuguli de nenumărate ori". Violență de natură erotică. Războiul dintre Gayk și nepoata izbucnește, terminându-se mai târziu printr-o „pace rușinoasă". „Gayk își luă angajamentul de a nu mai ciuguli pe cineva, mărginindu-se de aici înainte numai la câte o litră de grăunțe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic sub controlul Marilor Puteri." Agresivitatea se reduce, ciugulitul dobândește un sens domestic-digestiv; Gayk nu va mai „ciuguli pe cineva", mulțumindu-se să ciugulească ceva, recte litra sa de grăunțe.

Dar Emil Gayk e departe de a fi singurul erou urmuzian care „ciugulește". Atenție mare față de păsări la Dragomir, acolitul lui Cotadi, care „dă în fiecare zi grăunțe la păsări". Anonimul din *Plecarea în străinătate* are relații atât de intime cu „cele două bătrâne rațe ale sale", încât acestea îi sar în ajutor atunci când trebuie să achite chiria, nelăsându-l „să alerge la mila vecinilor". Ele îi cer în schimb privilegiul de a fi primite „cel puțin o oră pe zi în camera sa de lucru care exala un așa de dulce și îmbătător miros de ciurciuvele" (într-o variantă, mirosul e de natură mai animală: un miros „îmbătător pătrunzător de mânz și de emblemă"). Amicul

rațelor își cheamă la un moment dat argații și „după ce îi invită mai întâi să ciugulească din niște sămânță de cânepă", îi lichidează. Ciugulitul obligator apare din nou corelat cu violență, după ce „sămânța de cânepă" ca și „litra de grăunțe" a lui Gayk, slujise drept hrană. Dar, eroul însuși se revelează - destul de târziu - ca fiind, parțial cel puțin, o pasăre. Are un cioc „mătăsos" care, spre satisfacția generală, „putea să atârne, plutind liber pe apa rece și proaspătă a pârâiașului cristalin". Interpretarea pshianalitică descoperă un simbol falic în această imagine a „ciocului". Un alt personaj al lui Urmuz, Grummer (în *Algazy & Grummer*) e înzestrat și el cu un „cioc de lemn aromatic". Remarcăm aceste epitete - „mătăsos", „aromatic" - indicând caracterul luxurios al apendicelui în speță. Dar ciocul slujește mai puțin la procurarea deliciilor libidinale, cât la satisfacerea apetiturilor agresive ale acestor făpturi. Asemenea lui Gayk, Grummer stă la pândă ca o pasăre. Ca și Gayk, are „privirea piezișă" a răpitoarelor. Dacă, în general, stă inactiv, cu ciocul vârât „printr-o gaură sub podea", el îi surprinde pe mușterii lui Algazy, atacându-i păsărește: „te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere". Asociatul său, Algazy, are din omul-pasăre doar o singură trăsătură, și aceea vagă: se hrănește cu un fel de pseudoboabe, respectiv cu arșice.

Nenumitul personaj din *După furtună* are și el strânse relații cu lumea volatilă. Când năvălește în curtea unei mănăstiri, el se lăsă înduioșat de „privirea blândă a unei găini ce îi ieșise întru întâmpinare". Între el și găină care se dovedește caritabilă (ca și rațele din *Plecarea în străinătate*), se nasc anumite tandre sentimente. Eroul „sărută găina pe frunte" și o pune „la păstrare în loc sigur". După aceste peripeții, personajul însuși apare metamorfozat în pasăre, mai exact, își descoperă aptitudini de volatilă. Astfel, se suie într-un copac, unde sare din cracă în cracă și, tot de acolo, pentru ca

să se răzbune pe cei care îl șicanau, contestându-i dreptul de ședere în copac, „se găinățǎ asupra întregului teren." Din nou, favoritul păsărilor domestice, devine om-pasăre, dușman al oamenilor *numai* oameni. De altfel, în cele din urmă, bizara făptură răpește găina îndrăgită și se hotărăște să întemeieze cu ea un cămin.

Omul redus la condiția păsărească e făptura degradată la funcțiuni elementare, la hrană, sex și voința brutală de putere. Firește, nu e vorba de reprezentarea unui om „normal", ci de o figură mitică, monstruoasă, a bestiei umane, a unei făpturi demonizate. Singurul erou urmuzian care nu are nimic comun cu animalicul, care nu e întru nimic *om-pasăre*, este - fapt semnificativ - Fuchs. Constituția muzicală a acestui ins, compus - între altele - din sunete, născut prin una din urechile bunicii sale, îl face imun la ispita păsărească la care sucombă ceilalți eroi, ispită a violenței legată de hrană ori de sex. Nu în zadar, Fuchs, e o ființă pașnică, e „din cale afară de rușinos", spre deosebire de celelalte personaje, erotic foarte active, ale scriitorului. Nu în zadar, raporturile sale cu natura sunt nu acelea ale compenetrării ci ale contemplării din afară, a naturii „mărețe și nemărginite".

Sunt, așadar, risipite prin textele lui Urmuz (ca și în subtextul lor) elementele unui Bestiariu. Animalicul joacă un rol capital în universul său. În afara prezenței aproape continue a *omului-pasare*, întâlnim și alte viețuitoare în fauna această bizară. De pildă: Stamate (eroul din *Pâlnia și Stamate*) observă „în timpul zilei", prin tubul său de comunicație cu universul, „doi oameni cum coboară din maimuță". Evident, e un joc de cuvinte: cuvântul coboară e înțeles ambiguu, în același timp în înțelesul unei coborâri concret-mecanice, cât și în sensul unei descendențe. Dar dincolo de comicul acestui calambur (observat de G. Călinescu, în *Principii de estetică*, Buc., 1968, p. 30), există aluzia ironic-amară la *coborârea* omului din antropoizi, printr-un fel de degenerescență, de degradare, proces

care generează întreg universul uman-zoologic urmuzian. Omul, pară să spună Urmuz, folosind posibilitățile ambigue ale cuvântului, a *coborât*, derivând din maimuță, pe o scară ierarhică. Procesul e continuu: Stamate urmărește „cum doi oameni (perechea adamică, tipicul cuplu urmuzian?) coboară din maimuță". Înțelegem de ce imaginația lui Urmuz, sub imperiul unei obsesii a descompunerii și degradării, proiectează figurile mixte ale *omului-pasare*, produs al coborârii omului.

Dar umanul nu este asociat cu animalicul doar în aceste făpturi hibride, ci și în unele raporturi intime, acuplări între om și animal, conjuncții erotice. Din nou, asemenea manieriștilor pasionați de legăturile bestiale, de mitul Ledei fecundată de lebădă, Urmuz se complace în imaginarea unei erotici, a unor relații sexuale ale omului „*cum brutis*". Ismaïl trăiește cu viezurii pe care îi cultivă într-o pepinieră din Dobrogea. Ismaïl care e ținut sechestrat de tatăl său, pentru a fi ferit de „pișcăturile albinelor" și de „corupția moravurilor electorale", întreține în schimb viezuri pe care - ajunși la vârsta de 16 ani și la formele pline ale nubilității - „îi necinstește pe rând". În programul zilnic al lui Ismaïl, plimbarea sa matinală „în zig-zag pe strada Arionoaiei", în tovărășia câte unui viezure „de care se află strâns legat cu odgon de vapor", este o lege. Acest personaj nu e singurul care practică amorul „*cum brutis*". Eroul anonim din *Plecarea în străinătate* e bănuit de soția sa, geloasă, că întreține ilicite relații extraconjugale „cu o focă". Deci, obsesia zoologică și îndeosebi acel *imago* activ al *omului-pasare*, acționează în asociație cu alte obsesii urmuziene, printre care cele, esențiale, sadic-erotice.

Care este semnificația literară a acestei prezențe obsesive a animalelor în textele lui Urmuz? Vom vedea că aceste texte se apropie - prin structura lor - de specia fabulei. Singura poezie pe care tradiția orală urmuziană ne-a lăsat-o, e o fabulă, *Cronicarii*, care

are, în același timp, semnificația unei antifabule, a parodiei unei fabule. Or, tradițional, fabula prezintă peripeții umane sub chipul unor făpturi animalice de substituție. Alegoriile animaliere antice par să reapară în unele parabole moderne și, îndeosebi, la Kafka. Proza lui Kafka abundă în animale: maimuța care vrea să devină om în *Raport către o Academie*, șacalii din *Șacali și arabi*, șoarecii din *Cântăreața Josefina* sau *Neamul șoarecilor*, câinele din *Cercetările unui câine*, animalul din *Vizuina*, insecta din *Metamorfoza* și altele. Măști, analogii pentru a exprima anumite probleme ale existenței? S. Emrich (în *Das Tier als befreiendes Selbst*, p. 115 u.) vorbește despre figura animalieră (*Tiergestalt*) ca reprezentând un în-sine existențial, autentic, al autorului. În realitate există două modalități diferite ale utilizării acestor ficțiuni animaliere în prozele lui Kafka. Pe de o parte în baza principiului expresionist-oniric al reprezentării figurate a subiectivității, „animalul" apare în urma unei „metamorfoze", a unui „miracol", narațiunea prezentând în acest caz, în mod direct trăirile eroului (*Ich-Erzählung*). Metamorfoza este tipică pentru acest gen de povestiri animaliere. Dar există povestiri cu animale (*Tiergeschichten*) în care eroul nu apare printr-o înstrăinare cvasionirică de condiția umană, ci este o mască, adeseori ironică, pentru anumite situații existențiale. Animalul este, de astă dată, un substitut al omului, un locțiitor parodic. Dacă în primul caz semnificația „fabulei" e ascunsă, avem de-a face cu narațiuni ermetice ce nu se pot traduce, în al doilea caz istorisirea e o parabolă al cărei tâlc, sau ale cărei tâlcuri se pot depista. La Urmuz, animalele nu joacă rolul miturilor absconse expresioniste. Urmuz nu istorisește nimic la persoana întâia. Pseudoanimalele sale, oamenii-pasare nu-și exprimă trăirile. În narațiunea urmuziană, între cititor și eroii-fictivi, se intercalează neîncetat ironia naratorului. Dar sunt, oare, jivinele care mișună în narațiunile sale simple măști parodice? Nu, desigur. Obsesia zoologică a scriitorului e mai profundă.

Animalicul e necontenit prezent în narațiuni, chiar și atunci când se spune despre un personaj că se hrănește cu „picioruțe de caracatiță". Există în aceste făpturi - în parte oameni, în parte animale - ceva larvar. Nu sunt *nici* oameni, *nici* animale *pe de-a-ntregul*. Nu sunt însă nici făpturi *în* devenire, în metamorfoză. Sunt un fel de *larve*, care nu vor deveni niciodată ceva mai mult decât sunt, care se vor mai descompune adeseori.

## Omul mecanomorf.

Dar făpturile lui Urmuz nu sunt numai rezultatul încrucișării omului cu Animalul ci și hibrizi bizari ai omului cu Mașina. Într-un text celebru din secolul luminilor, La Mettrie declară: „Putem deci conchide cu curaj că omul este o mașină și că în întregul univers există numai o singură substanță sub diferite înfățișări". Urmuz vorbea și el (în nota despre personalitate, pe care am citat-o mai sus) despre concentrarea sub diferite forme individuale a „fluxului vital universal". Motivul *omului-mașină* are însă rădăcini mai vechi decât teoria ideologului materialist din secolul al XVIII-lea. Există un mit al omului *artificial*, al Automatului. De la Golem la Frankenstein, prin E.T.A. Hoffmann, misterioasele făpturi mecanice s-au succedat în ficțiunea europeană. Toate personajele lui Urmuz au în constituția lor o parte, cel puțin, mecanică. Toate sunt oameni-mașină, marionete, având după formula bergsoniană (dar independent de comicul rezultant): „*du mécanique plaqué sur du vivant*".

Forma acestor făpturi se apropie de geometria simplă a volumelor. Stamate e un asemenea om mecanomorf, fiind „de forma aproape eliptică". Gayk închipuie și el o formă geometrică fiind: „Ascuțit bine la ambele capete și încovoiat ca un arc". Elipsa, forma

ovoidală, aparțin unui arhetip mitic, al oului primordial. Manieriștii care au recurs, întotdeauna, la anumite structuri mitice, au folosit, atât în artele plastice cât și în literatură, aceste forme, cum vom vedea mai târziu. Tehnicul e mai evident în compoziția unor personaje care au, cel puțin, o porțiune a lor, artificială. Astfel, tatăl lui Ismaïl e „un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele". Fiul său, de asemenea, are numeroase accesorii artificiale. Nu e de mirare, căci Ismaïl a ajuns să fie fabricat „pe cale chimică, prin syntheza". Constituția sa unind natura cu artificialul (ochii, favoriții și rochia), locul în care stă conservat (în borcan), ca și locul escapadelor sale (grinzile binalelor în care „se serbează tencuitul"), totul indică, în existența acestei marionete, prezenta tehnicului. De altfel, amicul și asociatul său, Turnavitu, este pe deplin mecanomorf. El a fost, într-o existență anterioară „un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare, grecești, de pe strada Covaci și Gabroveni". În slujba lui Ismaïl, pentru a face plăcere acestuia, „ia o dată pe an formă de bidon" și, chiar, e umplut cu „gaz" până sus. Ca un robot, el supraveghează clocitul artificial sub „abat-jour", al solicitatorilor și îi transportă într-un „vagonet de gunoi" la Ismaïl.

Omul mecanomorf e, însă, rareori un robot. *Ventilatorul*, *bidonul* reprezintă limite mecanice ale umanului pe care acesta le atinge doar în unele situații-limită ale sale, cu totul altele decât cele relevate de existențialiști, ale realității umane în fața morții. Turnavitu-ventilator sau bidon, în unele momente speciale ale existenței sale, este făptura umană total alienată, reificată, e omul redus la condiția obiectului inert, a mașinii care - altfel decât animalul maimuțărind omul - mimează automatismele condiției umane. Dar, repetăm, rareori în textele lui Urmuz, e atinsă această limită a reducerii omului la o structură mecanică. De cele mai multe ori, omul mecanomorf este un compus al naturii cu tehnica.

Asemenea bătrânului părinte al lui Ismaïl, cu al său *facies* tehnicizat, Algazy este și el „un bătrân simpatic". Senectutea simpatetică trezește în fantazia urmuziană imagini sincretice natural-mecanice. Probabil, descompunerea umană, în urma îmbătrânirii biologice îi apare vizionarului ironic, drept o *cădere* a naturii în artificiu. Chipul lui Algazy se aseamănă, întrucâtva cu acela al tatălui lui Ismaïl, știrb, zâmbitor, cu „barba rară și mătăsoasă", el e un patriarh amabil. Podoaba capilară a obrazului său e însă, ca și nasul lui Ismaïl-senior, pusă în evidență și ferită cu grijă. Barba e „frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împrejmuit cu sârmă ghimpată." Mecanismul e *înșurubat* în organism (tot astfel capacul pianului „înșurubat" deasupra feselor lui Cotadi, bășica cenușie de cauciuc înșurubată deasupra feselor lui Grummer etc.). Alteori, tehnicul *îmbracă* doar organicul. Astfel, un acolit al lui Cotadi, băiatul Tudose, utilizat ca factor poștal, are „urechile nichelate". Un alt „băiat cinstit" în magazinul lui Algazy și Grummer, are pe cap, în loc de păr, „fire de arnici verde". Însăși îmbrăcămintea burlescă a eroilor lui Urmuz - despre care vom vorbi mai târziu - reprezintă un adaos tehnic la o fiziologie insuficientă. Artificiul intervine neîncetat în compunerea persoanei. Veșmântul aderă la trup, e una cu organismul, distrugerea lui (rochiile lui Ismaïl) provoacă mutilarea, descompunerea personajului.

Dar omul mecanomorf nu se arată doar în anatomia sa hibridă, compozită, ci și prin manifestările sale, prin mecanica gesturilor, a vorbirii. *Repetiția* e marea lege care ordonează mecanica automatelor. Omul-mașină repetă necontenit aceleași gesturi, emite aceleași sunete. Făpturile din universul Urmuz sunt marionete care repetă, până la detracarea lor finală, aceleași mișcări. Ca niște maniaci reduși la gesturi stereotipe și rituri absurde, ca roboții din visul secular al suplinitorilor mecanici ai omului, aceste făpturi își joacă rolul într-un balet mecanic. Să-l privim pe unul din acești

pseudoeroi, pe Emil Gayk. Chipul său, întreaga sa făptură (de pasăre mecanică), îmbrăcămintea sa (susținător de armă, frac, perdeluța cu brizbizuri), actele sale (înotul ritmic, continuu, timp de 23 de ore din 24, numai în direcțiunea nord-sud și mai ales „ciugulitul"), totul contribuie la impresia de manechin, de marionetă mecanică pe care o lasă personajul. Deci nu numai forma, accesoriile tehnice fac omul mecanomorf ci și mecanica gesturilor, sau chiar simpla atitudine. Gayk „sta întotdeauna puțin aplecat înainte astfel că poate ușor domina împrejurimile".

Care e semnificația *mecanicului* în structura omului mecanomorf? Mecanismele care sunt aplicate, înșurubate în trupul făpturilor lui Urmuz, aparținându-le organic, sunt fie instrumente de plăcere, fie mecanisme slujind voința de putere, agresivitatea, stârnind anxietatea. Acesta e, de pildă, cazul cuplurilor mecanomorfe Cotadi-Dragomir și Algazy-Grummer. Cotadi are, precum știm, „înșurubat la spate, deasupra feselor", un „capac de pian". El utilizează acest instrument-organ al său, în unele momente (obișnuite), de conversație cu clienții. Mecanismul funcționează conform unui întreg procedeu-ritual. Cotadi „iuțind tonul" în discuție, îi provoacă pe clienții și interlocutorii săi, pentru ca aceștia să-l contrazică. Odată contrazis, Cotadi răspunde din dosul tejghelei unde șade „prin mai multe lovituri puternice ce le dă în dușumea cu muchea" acelui capac de pian, „pe care îl pune totdeauna în mișcare în asemenea ocaziune, punând în nedumerire pe clienții săi și băgând în sperieți pe cei mai slabi de înger". Evident, mecanismul îi servește lui Cotadi ca un instrument agresiv, de intimidare și înfricoșare. Tehnica e pusă în slujba voinței de putere care e, în același timp, voința de angoasare a altuia. Avem, de altfel, în acest caz, un mecanism complet, pornind de la mecanica tonului la declanșarea controversei, până la utilizarea instrumentului de înfricoșare. Dragomir, acolitul lui Cotadi, îi vine acestuia în ajutor

tot prin intermediul unui organism absurd, unind artificiul cu naturalul. Atunci când vede că iubitul său amic, cu toate pocniturile ce le dă în dușumea nu izbutește să-și înspăimânte mușteriul, intervine și „spre a da învins pe clientul său atât de îndărătnic, își lungește gâtul cu un supliment de mucava, de un metru și douăzeci cm., pe care se suie grațios iedera și alte plante agățătoare și care are în partea de sus un aparat care arată cele patru puncte cardinale". Dragomir e una din cele mai năstrușnice făpturi mecanomorfe ale faunei urmuziene. El reprezintă epifania mecanicului, revelarea automatului, sub specia teroarei printr-o tehnică absurdă. „Aparatul" lui Dragomir este asociat naturii sale ca și naturii în genere. De altfel, în constituția sa, natura se mai întâlnește cu tehnicul și prin producția permanentă de untdelemn fin, „franțuzesc", a părului. Mecanismul lui Dragomir e un instrument ludic, în fond, jucărie asemenea acelor *boîtes à surprise* care proiectează, când sunt deschise, o figură grotescă, un obiect neașteptat. Mecanismul lui Dragomir, ca și unealta lui Cotadi, sfoara din buzunarul lui Algazy prin care acesta face „să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră", ca și ciocul de lemn aromatic cu care Grummer își surprinde și atacă victimele („clienți" ca și aceia ai lui Cotadi) sunt arme naive, jucării copilărești. Dar ele sunt, cum am mai spus, instrumente ale puterii. Prin mecanica lor, făpturile lui Urmuz exercită teroarea, stârnesc anxietatea, dau „lovituri puternice". Voința de putere e legată de voluptatea sadic-erotică pe care o caută personajele lui Urmuz. Dragomir știe prea bine „cât de delicioasă trebuie să fie senzația artistică și rafinată ce o urmărește prietenul său.", Gayk cunoaște voluptatea agresiunii ca și Grummer. În sfârșit, „ciugulitul" este un automatism care-l apropie pe omul-pasăre de omul mecanomorf.

Cuplurile mecanomorfe, Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer lucrează mecanic împreună, în tandem. Lor li se adaugă auxiliari ca

acel Tudose cu urechile nichelate sau băiatul cu fire de arnici verde în loc de păr. Mecanismele lor sunt, însă (ca și, în genere, uneltele și obiectele din universul instrumental urmuzian) suficient de delabrate, pentru că impresia ce o oferă să fie aceea a unei lumi într-un stadiu de uzură înaintată. Pâlniile ruginite, tinichelele de untdelemn găurite, capacele vechi de pian, bășici uzate de cauciuc, un întreg arsenal al tehnicii degradate face parte integrantă (ca și bicicletele uzate și acele obiecte stricate care abundă în ficțiunile lui Samuel Beckett) din organismul în descompunere al omului mecanomorf. Urmuz pare să confere o realitate ontologică definiției aristotelice a metaforei: „a transfera inanimatul asupra animatului". În orice caz, el e unul din primii descoperitori contemporani ai *manechinului*, ca structură cu valoare estetică. În 1912, Marcel Duchamp[7] descoperea efectul fascinant al unui *manichino*, al „inanimatului", al cărui efect în cadrul „lumii animate" este acela al metamorfozării realului în oniric. Manechinul lipsit de viață, imitând o făptură vie, pare să participe la o lume de vis. Golem și Frankenstein par să derive dintr-un coșmar.

E evident caracterul coșmaresc al unor figuri urmuziene. În plastică, aceste făpturi mecanomorfe își au corespondenții atât în arta mai veche a unor medievali, a manieriștilor post-renascentiști cât și în aceea, modernă, îndeosebi de sorginte suprarealistă. O

[7] Marcel Duchamp (n. 28 iulie 1887 în Blainville-Crevon - d. 2 octombrie 1968 în Neuilly-sur-Seine) a fost un pictor francez (cetățean american din 1955) format în mediul cultural efervescent al Parisului de la începutul secolului al XX-lea, într-o familie cu preocupări artistice. Duchamp lucrează în primii ani pânze de influență impresionistă. Din 1912 începe căutările care îl vor conduce spre ultimele consecințe ale avangardei, deschizând drumul unor direcții ce-și propun să atingă domeniul sugestiv intitulat antiartă (nonartă). Plecând de la preocupările futuriștilor pentru redarea mișcării lucrarea sa „Nud coborând o scară" (*Nu descendant un éscalier*), (1912) în 1913 tinde spre abstracția completă, atinsă în marele panou la *Mariée Mise a nu par ses célibataires* (1915-1923).

ediție Urmuz ar putea fi ilustrată - în spiritul cărții - prin fragmente din compozițiile apocaliptice ale lui Hieronymus Bosch ca și prin picturile mecanomorfe, prin construcțiile „mécanistes" ale lui Francis Picabia[8]. Păsările acuplate cu oamenii în *Grădina deliciului* a lui Bosch, monștrii din *Carul cu fân* ori *Tentația sfântului Antonie*, straniile figuri umane în compoziția cărora intră ustensile, plante și animale. Pâlniile (lui Stamate și Cotadi), grătarul (lui Algazy) le regăsești în tripticurile marelui pictor demonic. O altă prefigurare plastică a figurilor mecanomorfe urmuziene o găsim în grupurile lui G.B. Bracelli (gravor și pictor din secolul al XVII-lea). „Roboții" lui Bracelli (cum au fost numiți de G.R. Hocke - autorul cunoscutelor studii despre manierism - cf. *Die Welt als Labyrinth*, Hamburg, 1957, p. 116 sq.), grupurile sale de *Soldați*, *Cuplul dansatorilor*, *Omul dublu* și, mai ales stupefianta *Bizzarie* sunt congenere cu „Paginile bizare" ale lui Urmuz. Dar, mult mai aproape de noi, revezi cuplurile urmuziene în *Hector și Andromaca* mecanomorfă a lui Giorgio de Chirico, în *Scara* sau alte tablouri ale lui Fernand Léger și, mai ales, în tablourile „mecaniste" ale lui Francis Picabia sau în câteva din operele năstrușnice ale lui Marcel Duchamp. Marea mașinărie picturală a acestuia din urmă, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, (la care Michel Carrouges a scris un ingenios comentar: *Les Machines célibataires*), ca și tablourile lui Picabia din epoca acelor construcții ironice pe care le numea „mașinile" sale (*Le Réveil matin*, *Parade amoureuse* etc.) sunt corelatul plastic cel mai apropiat al textelor urmuziene - îndeosebi sub aspectul omului mecanomorf pe care acestea îl propun sensibilității contemporane. Ion Pop (în *Avangardismul poetic românesc*) a observat această relație: „dacă e să ne referim la aspectul parodistic pe care mecanica urmuziană îl

[8] Francis-Marie Martinez Picabia (n. 22 ianuarie 1879, Paris - d. 30 noiembrie 1953) a fost un pictor, desenator și poet, spaniol.

implică, el poate fi pus în relație în mod semnificativ cu o întreagă orientare pre-suprarealistă din deceniul al doilea al secolului nostru - aceea a „mitului mașinist", care a dat câteva opere de factură compoziției lui Marcel Duchamp, *La Mariée mise à nu par ses célibataires même*, în care s-a văzut o traducere „exactă" în plan mecanic a unor semnificații erotice, nu fără intenții ironice (op. cât. p. 144). Dar despre relațiile lui Urmuz cu suprarealismul, ca și despre ironia și umorul urmuzian, mai târziu.

Omul mecanomorf al „Paginilor bizare" - prin forma geometrică pe care o are ori o ia uneori - tinde spre o elipsă, spre forma ovoidală. Oul, arhetip mitic al universului, forma-origo a omului-pasare, apare în nenumărate imagini plastice ale microcosmului uman, îndeosebi la manieriștii din secolul al XVI - XVII-lea (de pildă Athanasius Kircher în *Typus Sympathicus*, P. Mersenne în *Die Grosse Leyer des Universums*). De la aceștia pare să ducă o punte la unii pictori moderni - de pildă Fabrizio Clerici - obsedați ai formei ovoide. Stamate, de formă „aproape eliptică", Emil Gayk, ascuțit la ambele capete și încovoiat ca un arc se apropie, cum am văzut, de acest arhetip al Oului.

Un strat, arhaic, al *miturilor* e, astfel, în relație cu o zonă mult mai nouă a *tehnicului*, în opera lui Urmuz. Între cele două straturi există însă o ciudată corespondență. Se poate vorbi despre implicațiile „mitului mașinist" în aceste proze din care s-ar putea extrage excelente exemple ale procesului de *reificare* a omului într-o societate burgheză. Accesoriile tehnice în anatomia personajelor, forma lor, mecanica gesturilor, mecanizarea însăși a „programului" lor de viață, totul indică degradarea umanului în mecanic. Fatalitatea, perfectul determinism care comandă aceste existențe fictive, lipsa totală a libertății în acest univers, de altfel lipsit de legi, este, de asemenea, un corolar al mecanizării.

## Obiecte banale și insolite.

În povestirile din cele *1001 de nopți* apare, adeseori, o situație hazlie, aceea a personajului posesor al unui sac fără fund. În fața privitorilor înmărmuriți, eroul respectiv, ca și locatarul demonic din filmul lui Méliès, ori „noul locatar" al lui Eugen Ionescu, extrage din sacul său arme, giuvaeruri, o cetate, niște smochine, o pereche de armăsari, un ac, o armată etc., un întreg talmeș-balmeș de „obiecte" enorme sau minuscule care toate, banale în fond, devin insolite, mai ales atunci când după o cămilă cu întreg harnașamentul se scoate un ac. În universul urmuzian cu făpturi a căror reificare am urmărit-o, obiectele cele mai banale par insolite prin context, prin locul ocupat într-o enumerare. Insolitul, incongruitatea este - cum vom vedea - una din sursele comicului, la Urmuz. Când, în *Pâlnia și Stamate* se descrie apartamentul familiei Stamate, după ce se spune că e „compus din trei încăperi principale", se adăugă: „având terasă cu geamlâc și sonerie". Soneria apare, după enumerarea încăperilor lui Stamate, ca o anexă banală și totodată insolită. Enumerarea (ca și în *1001 nopți*) este, la Urmuz, o listă de „obiecte" amuzant-heteroclite. Astfel, tot în *Pâlnia și Stamate* avem pe masa „fără picioare" a salonului „somptuos": „un vas ce conține esența eternă a lucrului în sine, un cățel de usturoi, o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și 20 de bani bacșiș.". „Lucrul în sine" poate fi socotit, în definitiv, un „lucru" printre altele, dacă punem în paranteză deosebirile ontologice. Efectul grotesc al enumerării își are explicația tocmai în lezarea ordinii ontologice, iar comicul în acest caz - pe lângă sursa lingvistică - derivă din asocierea incongruentă a abstractului și a concretului.

Dar, se poate face o enumerare a obiectelor banale și insolite din prozele lui Urmuz, un inventar al recuzitei de care scriitorul nostru

s-a folosit în scenografia sa. Putem observa grotescul acuplării obiectelor disparate, adeseori bizare. Iată câteva din acestea (nu amintim elementele tehnice asupra cărora ne oprim în altă parte, nici veșmintele). În *Ismaïl și Turnavitu*: odgonul prin care își leagă Ismaïl viezurii (Stamate și familia sa sunt legați de țăruș printr-o funie, eroul din *Plecarea în străinătate* e readus de soție la țărm, fiind legat printr-o „frânghie" de umerii obrazului, apoi se încinge cu o „funie de tei"), stofa de macat în care se îmbracă Ismaïl, vagonetul de gunoi al lui Turnavitu în care sunt transportați și abajurul „enorm" sub care clocesc solicitatorii, un pămătuf muiat în ulei de rapiță, apoi ventilatorul și bidonul umplut cu gaz, alias Turnavitu. În *Emil Gayk*: fracul și mănușile albe ale personajului, dar și mitraliera sa de sub pernă și perdeluța cu brizbizuri în care e învești mântat, obiecte privind armata sau ravitalierea soldaților: galoane de mareșal, pesmeți, fasole, benzină etc., alături de pantalonii de baie ai nepoatei. În *Plecarea în străinătate*: ciurciuvele, două tampoane de sugătoare pe căptușeală mucegăită a smokingului, o cristelniță[9] de var, un caiet de desen de Borgovanu și un zmeu cu speteze „din patru", o căruță cu arcuri, precum și frânghii și funii de tei. În *Cotadi și Dragomir* avem îndeosebi elemente vestimentare ciudate sau rare, asociate cu diverse obiecte: piepteni de baga, îmbrăcăminte de șiță, cămașa țărănească cu ciucuri, nasturi, insecte moarte lipite cu guma arabică, un capac de pian, o - inevitabilă - pâlnie, un dop de sticlă de șampanie, pachetele mici cu tărâțe, pantaloni vărgați, o candelă creștinească. În *Algazy & Grummer* întâlnim: cioburi de strachină, cârpe vechi, tinichele de

[9] „*cistelniță de var*" - ar sugera o acțiune de purificare, ca aceea care „stinge" varul, ori un sacrificiu simbolic, de pus în relație cu secvența următoare, a automutilării protagonistului. Prin urmare termenul de *cristelniță* folosit aici și mai departe este neadecvat [a se vedea nota explicativă de la schița respectivă].

untdelemn găurite (o întreagă galerie a ustensilelor delabrate, a deșeurilor), arșice, o bășică cenușie de cauciuc, alături de poeme etc. În *După furtună*: o spadă, moloz, fâșii de hârtie velină, gologani, dar și - din nou asemenea sacilor din *1001 de nopți*: „saci cu chirie, aforisme și rumegătură de lemn".

În perioada sa *paranoia-critică*, Salvador Dali picta „imagini paranoice", case „paranoice", obiecte „paranoice" - ca acele binecunoscute ceasuri moi din *Persistența memoriei*. Nu există ilustrație literară mai perfectă a acestei maniere „paranoia-critice" de a trata universul lucrurilor, ca textele lui Urmuz. Univers în descompunere. Aproape toate „obiectele" din recuzita urmuziană sunt deteriorate. Ca și lucrurile, dintr-un tablou reprezentând *Tentația sfântului Antonie* al lui Hieronymus Bosch, care, toate, sunt găurite, obiectele, ustensilele din „Paginile bizare" par să fi suferit o grea uzură. Pâlniile sunt ruginite, masa nu mai are picioare, capacul lui Cotadi e sordid, servind „la nevoie de urinar" deși scrie pe el „murdăria oprită" etc.

Instrumente desuete, vechi, deteriorate, deșeuri - dopuri, sfori etc. - toate acestea alcătuiesc recuzita banal-insolită urmuziană. Inventarierea ei trebuie completată prin cercetarea garderobei de care Urmuz se folosește în înveșmântarea făpturilor sale.

## Îmbrăcămintea burlescă.

Printre cele mai bizare ustensile ale universului urmuzian se pot enumera toate acele veșminte ciudate, hilare pe care le poartă făpturile ce populează acest univers. Îmbrăcămintea abracadabrantă aderă în așa măsură la corpul (fizic ori psihic) al acestor excentrici încât, se poate spune că, în lumea lui Urmuz haina nu *face* pe om ci *este* însuși omul. Vestimentar, acești eroi sunt niște excentrici.

Excentricitate echivalentă, în unele cazuri cu exhibiționismul pervers. A se *arăta* în haina sa înseamnă pentru un asemenea exhibiționist ciudat, la care haina e una cu trupul, a se exhiba privirilor celorlalți în goliciunea trupului. Ismaïl e tipic în această privință. El este, cum știm, „compus din ochi, favoriți și rochie". *Rochia* face, oarecum, parte, din organele sale vitale, interne. De aici voluptatea lui Ismaïl în a se înfățișa, în unele zile de sărbătoare, privirilor mulțimii. Într-adevăr, „cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală, făcută din stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii și apoi să se agațe de grinzi pe la diferite binale, în ziua când se serbează tencuitul." Ca și acei neurotici care își exhiba genitaliile pentru ca, inconștient, să se asigure de posedarea lor, Ismaïl își exhiba rochia pentru a-și demonstra posesiunea ei, ca parte esențială a corpului său. Rochia îi e, de altfel, atât de importantă acestui excentric, încât printre obligațiile acolitului și servului sau Turnavitu este înscrisă și acea ceremonie matinală din strada Arionoaiei în care acesta trebuie să-i iasă în cale lui Ismaïl și „să-l măgulească pe rochie cu un pămătuf muiat în ulei de rapiță, urându-i prosperitate și fericire". Aceasta „măgulire" reprezintă un omagiu grotesc adus stăpânului, în partea sa cea mai sensibilă. Dacă Turnavitu sorcovește rochia lui Ismaïl, tot el îl nimicește aprinzându-i rochiile. Căci ce mai rămâne din această făptură compozită? „Redus astfel la mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și favoriți.", Ismaïl e un mare mutilat condamnat la decrepitudine.

Așadar, îmbrăcămintea e un element esențial al personajului urmuzian. Artificiul face parte, cum am văzut, din natura lui. Masca e una cu chipul, ca în etimologia cuvântului *prosopon-persona*. Masca ține de aparența ca și de ființă. Belicosul Gayk cel care e „singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă", are un vesmânt nocturn, oficios-diplomatic („doarme numai în frac și

mănuși albe") și o costumație diurnă, mult mai pașnic-idilică, căci Gayk nu poate suferi altă îmbrăcăminte, în timpul zilei, „decât o perdeluță cu brizbizuri, una în față și alta în spate." Ca și rochiile lui Cotadi, și aceste perdelițe sunt expuse cu anumite intenții exhibiționiste, căci ele „se pot foarte ușor da în lături de oricine cu permisiunea sa". Dar accesoriile vestimentare joacă un rol însemnat și ca însemne ale puterii. În epos-ul lui *Emil Gayk*, „galoanele" la care are dreptul, în urma faptului că e „avansat mareșal de câmp", precipită sfârșitul războiului, căci neavând un ceaprazar pe câmpul de luptă care să i le pună, renunță la efortul belicos.

Omul mecanomorf nu se teme de adaosurile tehnic-vestimentare cele mai incomode. Făpturile cu șuruburi în spinare sau bărbie acceptă inconfortul, ca acel Cotadi care „nu are mai niciodată poziționea verticală, din cauza unei îmbrăcăminți de șiță ce-i formează un fel de cuirasă și care deși îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvârșită abnegație direct pe piele, sub cămașa țărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată". Îmbrăcămintea cu șiță care aderă la piele este, evident, o componentă artificială a personalității lui Cotadi. Anatomia acestuia pretinde adaosurile mecanice căci una din plăcerile sale este aceea de a-și lipi cu gumă-arabică „diferiți nasturi și insecte moarte pe pielița fină și catifelată a gușei sale". Marionetele lui Urmuz adoră artificiile pe care le integrează în ființa lor, pe care le folosesc în exercițiile lor libidinale ori pentru a intimida, a înfricoșa pe ceilalți. Ei sunt pedanți, și vestimentația lor burlescă, cu care se identifică, e îngrijită de ei cu multă atenție. Anonimul din *După furtună* își scutură cu grijă gherocul[10] „cu un centimetru", după ce coboară din copac.

Bizareriile vestimentare, atât de numeroase, indică importanța

[10] Redingotă.

actelor îmbrăcării și dezbrăcării în lumea lui Urmuz. Eroul anonim din *Plecarea în străinătate* nu uită să-și coase „două tampoane de sugătoare pe căptușeală mucegăită a smokingului său". Tot el, se dezbrăcă, mai târziu, în pielea goală, „rămânând încins numai cu o funie de tei". Vom vedea că, prin lepădare de sine, unele personaje urmuziene *se reduc* la starea de cadavru-viu. Dezbrăcarea are semnificația unei asemenea lepădări de sine. Nuditatea (cum arată Mircea Eliade în *Insula lui Euthanasius*, comentând *Cezara* lui Eminescu) are un sens originar, metafizic, de dezbrăcare de orice formă, de reîntoarcere primordială la preformal. Dezbrăcându-se, anonimul din *Plecarea în străinătate*, atinge o stare ambiguă, de *altă* viață și de moarte *în* viață. Cel care n-a izbutit să plece cu corabia, cât timp fusese *îmbrăcat*, încotoșmănat în smokingul sau dublat cu tampoane, izbutește să plece *dezbrăcat*.

Nuditatea poate fi însă licențioasă ca în cazul pudicului Fuchs, ale cărui organe sexuale sunt, de fapt, embleme ale pudorii (ni se spune că la pubertate îi crescuseră muzicianului „un fel de organe genitale" care nu erau decât „o tânără și exuberantă frunză de viță"). Frunza aceasta e, în același timp sexul și acoperământul sexului acestui erou. Pudoarea - care caută ascunzișuri, după ochelari și în interiorul unei umbrele - ține de caracterul lui Fuchs, de destinul său. Îmbrăcămintea adamică nu-l apără, însă, de asaltul impudorii erotice. Dar chiar și în clipa care urmează actului pseudo-erotic în care muzicianul pătrunde în găurica lobului urechii drepte a zeiței, el apare ca un dirijor „îmbrăcat în frac și cravată albă". Îmbrăcăminte suprem scandaloasă, fiind complet neavenită în acele clipe.

Vestimentația burlescă a eroilor lui Urmuz e determinată și determină, așadar, destinul lor, fiind una cu ființa lor.

## Jocurile perspectivei.

Urmuz se complace în jocuri de perspectivă. Universul său pare, la prima vedere, vast. La o cercetare mai atentă el se reduce, își revelează proporțiile îndeajuns de meschine. Apartamentul lui Stamate - în descrierea de o pagină a celor trei încăperi principale precum și a „subtpământei" - produce o impresie de vastitate, de complicație. De fapt, e o mică lume îngustă, o casă de familie.

Dar, din această casă de familie perspectiva se deschide spre infinit. Un tub de comunicație care pornește din „salonul somptuos" permite să se vadă emisferele lui Ptolomeu, Auto-Kosmosul infinit și altele. Familia Stamate privește „cu benoclul" în Nirvana. E adevărat că „Nirvana" este „situată în aceeași circumscripție cu dânșii, începând lângă băcănia din colț". Ca și în *Alice în Ţara Minunilor* a lui Lewis Carroll, „Paginile bizare" închipuie un spațiu ambiguu: infinit și foarte limitat în același timp, într-o expansiune și o micșorare concomitentă, continuă. Personajele sunt adeseori *spectatori*. Se delectează în a privi, de undeva de unde li se deschide o largă perspectivă. Închiși în ceea ce vom numi *încăperea închisă*, ei au un nisus[11] al spațiului infinit care le este refuzat. E adevărat că, la această poftă a spectacolului se adaugă voyeurismul unor personaje. Dar despre aceasta vom vorbi mai departe. Ca și Stamate (împreună cu întreaga sa familie), care scrutează prin felurite instrumente

[11] **Nisus** 1. Unul dintre însoțitorii lui Aeneas și prieten nedespărțit cu Euryalus. A murit, cu ocazia unui atac al rutulilor, luptând ca să-și răzbune prietenul ucis. 2. Fiul lui Pandion și rege al Megarei. A murit în urma trădării fiicei lui, Scylla. Nisus avea în creștetul capului un fir de păr din aur, care-l făcea de neînvins. Când Minos a atacat cetatea Megarei, Scylla, îndrăgostindu-se de el, a tăiat firul de păr de care atârna victoria și viața tatălui ei și a predat cetatea dușmanului. După moarte, Nisus a fost transformat într-un vultur de mare. [Aici are sensul de vultur de mare.]

infinitul, tot astfel, „Emil Gayk stă totdeauna puțin plecat înainte, astfel că poate ușor domina împrejurimile". A privi în *gol* este o ocupație favorită a acestor făpturi. Act contemplativ săvârșit, îndeobște, cu ironie, indulgență, melancolie. E poate una din cele mai uman-preaumane îndeletniciri ale omului-pasare sau omului-mecanomorf. Contemplarea infinitului e un fel de act final al lor. Înainte de a dispare - odată drama sa consumată - Stamate „mai privi o dată Kosmosul cu ironie și indulgență". Tot înainte de a pleca în ultima sa călătorie, eroul din *Plecarea în străinătate*, după ce luă ultimele dispoziții și se despuie de tot ce avea, mai „privi încă o dată marea nemărginită". În aceeași natură „măreață și nemărginită" se pierde în cele din urmă și Fuchs. Omul-pasăre din *După furtună* suindu-se în copac așteaptă sosirea dimineții. „Ce splendoare! Ce măreție, exclamă el în extaz în fața naturii."

Extazul pe care-l produce contemplarea depărtărilor, a infinitului este un sentiment de eliberare din spațiul închis, o eliberare imaginară, prin *privire*. Orizontul infinit, perspectiva care se pierde în nemărginit reprezintă spațiul dorințelor acestor făpturi. Ele doresc - ca și Tereza de Avila - infinit de mult și se îndepărtează infinit de mult de ceea ce doresc. Perspectiva lor infinită e derizorie, după cum orizontul lor infinit e iluzie. Imagine grotescă a acestei perspective: pe „suplimentul de mucava" al grumazului lui Dragomir există „un aparat care arată cele patru puncte cardinale".

Spațiul infinit nu este în microuniversul fictiv al lui Urmuz acela tridimensional, „faustic", ci e spațiul amăgirilor ca și al chemării zadarnice. De asemenea, cum vom vedea, „infinitul mic" e cel care înghite făpturile, ca un fel de negare a tuturor spațiilor, a tuturor celor ce sunt.

## Încăperea închisă.

Repetăm: jocurile de perspectivă din ficțiunile lui Urmuz nu se petrec într-un vast univers, infinit, tridimensional, deschis, precum universul „faustic" după definiția spengleriană. Lumea lui Urmuz se aseamănă mai curând cu aceea a monadelor lui Leibniz, încăperi închise, fără ferestre în spațiu. Fiecare erou e închis în mica lui lume. Celula e uneori un apartament burghez, alteori curtea unei mănăstiri, magazinul unor mici-burghezi, o corabie ori chiar un borcan. Dincolo de microcosmosul propriu fiecărei făpturi nu e nimic, sau aproape nimic. Începe, de fapt, desmărginitul, infinitul mic, Nirvana, spații negând limitele și existența. Ca și omul lui Pascal trăind într-o carceră, personajele lui Urmuz sunt sechestrate de o putere nevăzută, de o fatalitate într-un spațiu capcană.

Stamate are, în zadar „un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, având terasă cu geamlâc și sonerie". El locuiește, de fapt, împreună cu întreaga sa familie în „subtpământa" în care pătrunzi „prin o trapă făcută în dușumea" din „interiorul turc". Trebuie să reținem (însuși Urmuz ne atrage atenția asupra acestui amănunt esențial) că, până și salonul „somptuos" ce se afla deasupra pământului este un *vas închis*: „această cameră, veșnic pătrunsă de întuneric, nu are uși, nici ferestre și nu comunică cu lumea din afară decât prin ajutorul unui tub." Topografia subtpământei e destul de complicată. Sala de recepție, canal răcoros, încăpere scundă etc. care amintesc vizuina iepurelui în care cade - în cartea lui Lewis Carroll - Alice, descoperind încăperile subpământene ale Ţarii Miracolelor. Ştim că și în „subtpământa" lui Stamate se petrec un fel de miracole. În orice caz, aici, „într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos și în mijlocul căreia se afla bătut un țăruș.", rezidă, „legată", întreaga familie Stamate. Spațiul închis

e prevăzut cu alte spații închise în interiorul său, după sistemul cutiilor chinezești închise unele într-altele. Dincolo de aceste încăperi-matrice sunt: Nirvana, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, Auto-Kosmosul infinit și inutil, marea mitică cu Sirene, Driade, Nereide și Tritoni, în fine „infinitul mic", adică diverse *nemărginiri* care transcend mica lume a lui Stamate. Acestea sunt spațiile infinite care-l atrag pe cel închis, îl seduc și de care în cele din urmă se va lăsa absorbit. Dar fascinația aceasta înseamnă marea ispită a neantului. Omul activ, legat de țărușul familial, de obligațiile sale cotidiene, lăsându-se târât de pasiunea infinită, va pierde încăperea închisă și sigură a micului sau univers și se va condamna la soarta unui *fugitivus errans*, la micșorarea infinită spre a dispărea, din nou, într-o încăpere închisă la limită, „în infinitul mic".

O altă încăpere închisă este borcanul în care „stă conservat" Ismaïl. El e sechestrat de tatăl său, pentru motive ce țin de o excesivă prudență. Şi în acest caz, vasul închis stă într-un alt spațiu închis, borcanul e „situat în podul locuinței." De altfel, Ismaïl ține și el sechestrați viezurii, „în o pepinieră situată în fundul unei gropi din Dobrogea". Claustrarea nu este deci benevolă. În încăperile închise ale lumii lui Urmuz stau prizonierii unor maniaci-despoți sau perverși sexuali. Sechestrarea este, cum știm, una din maniile sadicilor. Conform tezelor marchizului de Sade (cf. *Justine ou les Malheurs de la vertu* și *Juliette ou les Prospérités du vice*), ființele trebuie să-și aparțină unele altora pentru ca să-și realizeze suprema voluptate. De aici recluziuni, interdicții, claustrări, sechestrări. Ca și Ismaïl care își ține viezurii închiși, pentru a-i avea la dispoziție atunci când dorește, Emil Gayk o închide pe nepoata lui în pension. El însuși se păstrează pe sine în limitele pe care și le impune sieși (înotând „numai în direcțiunea Nord-Sud, de teama de a nu ieși din neutralitate"). Atunci când nepoata cere să iasă din pension, și pretinde chiar „să i se garanteze accesul la mare", ceea ce

echivalează cu o eliberare de sub tutelă, din spațiul închis al lui Gayk, acesta o violentează. Dar în războiul care începe, beligeranții sunt în curând închiși, unchiul în neputința sa, nepoata - „cu retragerea tăiată" - într-o nouă *încăpere închisă.*

Vom vedea că eroii lui Urmuz încearcă în diferite feluri să părăsească spațiul-limită la care un destin al lor pare să-i condamne. Dar iarăși, după orice evaziune, încăperea închisă îi absoarbe. Anonimul din *Plecarea în străinătate* are o cameră de lucru care exală un „dulce și îmbătător miros de ciurciuvele". Cele două bătrâne rațe ale sale sunt atrase de mirosul acesta de odaie închisă. Eroul vrea să plece cu corabia, dar în zadar. El e silit să revină pe țărm unde, firește, „se furișă, neobservat de nimeni, în camera scundă din fundul curții." În încăperi închise se petrec toate fenomenele tainice, intime: contemplarea bolții cu emisferele sale, convertirea religioasă (în *Plecarea în străinătate*, eroul trece „la religiunea mozaică"), acte macabre (tot în *Plecarea în străinătate*, eroul își azvârle argații, impiegații și un arhiereu într-o cristelniță de var).

Așadar, spațiul privilegiat al fanteziei urmuziene e acela al încăperii închise. Victime și opresori sunt claustrați, de la firida în care stă Dragomir cu întreaga sa familie, prin magazinele lui Cotadi și Algazy, la bizara „încăpere" în care-l poți întâlni pe Fuchs, o umbrelă în fundul căreia se retrage mai ales în timpul nopții, „după ce se încuie bine cu două chei muzicale". Fie că se încuie ori sunt încuiați, eroii lui Urmuz repeta condiția umană pascaliană a omului în carceră.

## Homo viator.

Şi totuși, deși spațiul originar urmuzian e *încăperea închisă*, „*eroul*" său e o întrupare a lui *homo viator*, a omului rătăcitor.

Călătoria este, înainte de toate, o evadare. Tocmai cel închis râvnește spații nelimitate. Stamate, legat cu toți ai săi la țărușul din ultima încăpere a „subtpământei" (imagine oarecum prebeckettiană a condiției umane), se folosește de prima ocazie pentru a evada. Tentația Sirenei nu e numai aceea a sexului atrăgător, ci și a mării nemărginite. Destul de straniu, dar cât de explicabil, eroul crede că va putea fugi de tentație navigând tocmai în elementul ispititoarei („pentru a putea să nu cadă pradă tentației, Stamate, închirie atunci în grabă o corabie și, pornind în larg, își astupă urechile cu ceară împreună cu toți matrozii."). Evadare inutilă, *Homo viator* cade pradă ispitei. Abia mai târziu va încerca o altă evadare, în moarte. Dar asupra acestei „călătorii" finale vom reveni. Călătoria ca evadare este încercată și de alți eroi ai lui Urmuz. Ismaïl, sechestrat de bătrânul său tată, evadează câte trei luni pe an, iarna. Escapada se soldează prin actul voluptuos - ritual al atârnării de grinzi pe la diverse binale. O călătorie mai lungă, dar având, de asemenea, un rost ritual, e întreprinsă anual (să observăm periodicitatea!) de Turnavitu, de acolitul lui Ismaïl: „Tot spre a place bunului său prieten și protector, Turnavitu ia o dată pe an formă de bidon, iar dacă este umplut cu gaz până sus, întreprinde o călătorie îndepărtată, de obicei la insulele Majorca și Minorca: mai toate aceste călătorii se compun din dus, din spânzurarea unei șopârle de clanța ușii Căpităniei portului și apoi, reîntoarcerea în patrie." Călătoria lui Turnavitu e un serviciu adus prietenului-stăpân, dar și un ritual absurd. Nu e, de fapt, o evadare. Mai trebuie să observăm că - în afara călătoriilor finale, conducând în moarte - nici o călătorie în lume a lui Urmuz nu e fără întoarcere. Cele mai multe indică o atracție a mării, a largului, a nemărginirii. În afara lui Turnavitu, Stamate - care contemplă prin „benoclu" cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu - închiriază o corabie și pornește pe mare, Gayk își petrece timpul „înotând continuu 23 de ore, însă numai în direcțiunea

Nord-Sud.", iar eroul din *Plecarea în străinătate* încearcă neîncetat, ca împins de un tropism, să întreprindă o călătorie cu corabia. Asupra tentativelor sale trebuie să ne oprim.

De fapt, *Plecarea în străinătate* este, toată, legată de tentativele de plecare ale lui *homo viator*. O călătorie neizbutită, neterminată (întrucâtva ca în *Pregătirile pentru nunta la țară* a lui Franz Kafka). Eroul face două tentative eșuate de a evada. Căci călătoria sa este pentru el, evident, o evadare. El nu va putea depăși însă niciodată faza preparativelor, deși acestea erau de la început în bună parte încheiate: „Din toate preparativele voiajului cea mai mare parte erau îndeplinite; în cele din urmă reuși să plătească și chiria." Nu va reuși, în schimb, să pornească, deși de două ori ni se spune că „se sui în corabie". Ce îl oprește să plece? O dată: „Sentimentul puternic și neînvins de tată îl trase înapoi la țărm." A doua oară, soția lui îl împiedică să plece: „după ce îl târî în mod barbar până la marginea corăbiei, îl luă și îl depuse fără nici o formalitate pe țărm". În ambele rânduri, familia este cea care se opune evadării prin călătorie. Legăturile familiale reține (metafora frânghiei prin care omul e legat ca Stamate de țărușul familial), sentimentul patern acționează ca un odgon care te leagă de un țărm. De fapt, însă, în afara factorilor care împiedica voiajul, acesta eșuează, ca și războiul lui Gayk, iubirea lui Stamate sau Fuchs, ca și întreprinderile lui Ismaïl, Cotadi, Algazy et comp. Toți au vocația „călătoriei", toți sunt deambulatori, fiecare e un caz de *homo viator* ratat. Tipic acest erou anonim al *Plecării în străinătate* a cărui istorie e istoria unui eșec. Toți au apetitul, simt chemarea „marii nemărginite". Pentru toți, călătoria e o evadare superioară, un fel de transcendere a condiției lor. E simptomatic pentru această tentativă de a transcende, a urca trecând dincolo, repetiția lui „*a sui*" în *Plecarea în străinătate*. Personajul se *suie* de patru ori: de două ori „în corabie", apoi, - ironie - pe „un scaun de cizmărie cu trei picioare", iar în cele din urmă - din nou ironie - „*se*

*sui* în prima căruță cu arcuri ce întâlni în cale". *Homo viator* eșuează de fiecare dată. Călătoria e ratată de la început. Deambulările personajelor lui Urmuz se petrec într-un spațiu restrâns: Stamate cu căruciorul prin canalele „subtpământei", Turnavitu cu vagonetul de gunoi până în vârful unui deal, anonimul din *Plecarea în străinătate* cu căruța până în „orașul cel mai mare din apropiere", Emil Gayk în spațiul restrâns al zonei neutre, Algazy și Grummer, înhămați de bună voie la o roabă „străbătând comunele rurale", eroul din *După furtună* până la o mănăstire și apoi înapoi în „orașul său natal". Toate aceste drumuri sunt numai *ersatz*-uri ale marii călătorii pentru care făpturile urmuziene simt o irepresibilă vocație.

Această mare călătorie se împlinește - pentru unii - doar în moarte sau în acea stare, pe care o vom analiza, a *cadavrului-viu*. Deocamdată nu ne vom opri asupra evadării misterioase, finale, a eroilor lui Urmuz, singura fără întoarcere, tocmai pentru că e un fel de eșec final al lor. Stamate - după consumarea dramei sale - face o cursă misterioasă, dispărând în „căruciorul cu manivelă" în care se suie „pentru totdeauna", luând direcția „spre capul misterios al canalului și mișcând manivela cu o stăruință crescândă aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea o dată pătrunde și dispărea în infinitul mic". Condiția omului ca *homo viator* apare într-o lumină terifiant-grotescă, în această călătorie final-infinită, mecanică și disperat umană, sinuciderea bizară printr-o reducere continuă sub imperiul unei adevărate voințe de neant. Dar sfârșitul aproape tuturor personajelor urmuziene - călătorie *in extremis* - e o asemenea dispariție legată de un drum în neant. Ismaïl se târăște până la pepiniera sa de viezuri din Dobrogea, eroul din *Plecarea în străinătate* merge în „orașul cel mai mare din apropiere" unde se înscrie în barou (Legea în procesul parodic pe care i-l face Urmuz e echivalentă cu moartea), Cotadi și Dragomir dispar nu se știe unde, pregătindu-și locul de veci, Algazy și Grummer pier pe

vârful unui „munte înalt" pe care „îl urcă cu furie", Fuchs dispare „pentru totdeauna în mijlocul naturii măreţe şi nemărginite".

Această dispariţie finală era, poate, râvnită de toţi aceşti oameni-călători, care au - freudian vorbind - un puternic instinct al morţii. Ca şi creatorul lor care avea o nimicitoare conştiinţă a eşecului, a ratării sale, făpturile lui Urmuz pier aspirate de o transcendentă vidă, ca şi acea Nirvana care se află situată în aceeaşi „circumscripţie" cu familia lui Stamate „începând lângă băcănia din colţ".

## Bolgiile[12] Erosului.

Apetiţia[13] călătoriei nu e nici pe departe atât de puternică, la fiinţele care populează lumea lui Urmuz, ca apetiţia erotică. Omul călătoreşte sau are neliniştea care-l îndeamnă la rătăcire, înainte de toate, pentru că e un tulburat erotic. Caz tipic, acela al lui Stamate, care-şi părăseşte „ţărušul" familial, salonul „somptuos" şi „subtpământa" urcându-se pe corabie, pentru că e „distras de o voce femeiască, o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă". Seducţia este dublă: sexuală şi muzicală. Ne vom opri mai târziu asupra tentaţiei pe care muzica, adevărata *ars diaboli*, o exercită asupra unor făpturi urmuziene, ca şi asupra creatorului lor. Ispita muzicală nu e lipsită de relaţii cu cea erotică.

Erotica urmuziană are un dublu caracter mitic şi tehnic. Seducerea castului filosof Stamate, ca şi a muzicianului prea pur Fuchs, n-ar fi cu putinţă dacă n-ar interveni puteri demonic-divine

---

[12] **Bólgie** s. f. 1. vale adâncă, compartiment al celui de-al optulea cerc al infernului lui Dante. 2. (fig.) loc urât, infern.

[13] Înclinarea către ceva.

sau - bizarerie nu lipsită de tâlc - unelte tehnice. O asemenea unealtă îi mijlocește lui Stamate, fire contemplativă, primul contact cu Seducătoarea. El vede prin „tubul de comunicație" de care se slujește în „obișnuitele sale cercetări filosofice" cum, „în aerul cald și îmbălsămat al serii, o sirenă cu gesturi și voce seducătoare, își întindea corpul lasciv pe nisipul fierbinte al mării". Seducția erotică e întovărășită de o întreaga mitologie. Ispititoarea e o „sirenă". La operația de seducție participă o „duzină de Driade, Nereide și Tritoni". Ca într-un tablou mitologic baroc, divinitățile marii întovărășesc cursa marină a eroului care, asemenea lui Ulise, și mai sever decât el, încearcă să scape, astupându-și urechile cu ceară împreună cu toți matrozii. Dar cursa erotică la care participă „zânele marii" culminează în momentul substituirii mitologiei prin tehnică. Sirena cu gesturi și voce seducătoare care l-a urmărit, provocatoare, pe seriosul și castul filosof, pe întinsul mărilor, e înlocuită printr-o banală pâlnie. E genială povestirea seducerii lui Stamate ca și ritualul erotic la care se supune. Ficțiune melancolic-grotescă în care Iubirea e exaltată și degradată în același timp. Aventura erotică se petrece într-un cadru marin încântător, în „aerul cald și îmbălsămat al serii", pe întinsul apelor, în „cântări și gesturi perverse". Ca într-o scenă mitologică, zânele marii i-o aduc lui Stamate pe Afrodita sub chipul Pâlniei. Ca într-un tablou anamorfic manierist, mitologica Venera sosind pe o cochilie de sidef (amintire a tabloului lui Botticelli?) îi apare lui Stamate sub chipul unei „inocente și decente pâlnii ruginite".

Așadar, erotica urmuziană asociază (ca și cinematografia modernă) planul mitic cu cel tehnic: Sirenele și tritonii se văd prin tuburi de comunicație sau apar sub chipul unor pâlnii. Freudian, toate aceste unelte-imagini („benoclu", „tub de comunicație", „pâlnie") ar putea să constituie simboluri sexuale. De asemenea, marea e purtătoarea unor simboluri genezice, iar cochilia e și ea un

simbol al sexului feminin. Dar aceste tuburi de comunicație, în afara simbolismului lor sexual, indică o apetență a făpturii urmuziene spre voyeurism. Sex degradat, reducție *ad absurdum* a feminității, pâlnia reprezintă tipul eroului redus la mecanic, tipul unei erotici mercantile. Ironie supremă: dacă zeițele marii au „cântări și gesturi perverse", pâlnia e „inocentă și decentă". Jocul amoros, la care se va deda Stamate, odată ajuns în posesiunea pâlniei, este și el un sport grotesc, o traversare fulgerătoare a instrumentului erotic. În acest întreg manej al iubirii, grația se împletește cu ridicolul, sublimul cu grotescul și abjectul, sirenele mării cu o pâlnie ruginită. Aceasta din urmă face parte cum am văzut din arsenalul obiectelor casnice, jalnic-delabrate, puțin desuete (mai ales dacă ne gândim că nu e vorba, probabil, de o pâlnie pentru transvazat lichide ci de o pâlnie de gramofon). Obiect - ca bicicleta făpturilor lui Beckett - banal, ușor ridicol, deloc apt poematizării, antisublim. Mecanism pseudosexual uzat, ridicat însă - putere a sublimării - la rangul de simbol: „Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol. Era singura ființă de sex femeiesc cu un tub de comunicație ce i-ar fi permis să satisfacă și cerințele dragostei și interesele superioare ale științei". Fixată alături și paralel cu „tubul de comunicație" pâlnia libidinală e asociată - ironic - instrumentului contemplației. Ca în *Parade amoreuse*, tabloul din 1917 al lui Francis Picabia, în care un ceas himeric reprezintă un eros mecanic, Pâlnia lui Stamate e un instrument casnic devenit simbol ironic al unei dragoste mecanizate, degradate. Demonia tehnică - *plaquée sur* - e conjugată cu demonia mitică: „zânele mării îi și depuseseră, grațios, pâlnia în preajma locuinței sale, apoi ușoare, zglobii, în râsete și chiote nebune, dispărură cu toate pe întinsul apelor".

Coruperea inocentului muzician Fuchs se aseamănă cu seducerea „seriosului și castului filosof" Stamate. Aventura erotică înseamnă o cădere în bolgii inferioare. Eroul e, de fapt, victima unei conjurații

mașinate în sferele josnice. Demonii - se spunea în evul mediu - sunt atrași de cei puri, de cei năzuind spre cele înalte - *tendentes ad meliora*. Fuchs ca și Stamate e ispitit de o zeiță-demon.

*Fuchsiada* e subintitulată - evident ironic - *Poem eroico-erotic și muzical, în proză*. Eroul ei are, într-adevăr, unele din virtuțile tipice ale eroilor unor epopei eroice. Nașterea sa, înainte de toate, e o partenogeneză: „Fuchs când a luat naștere a preferat să iasă prin una din urechile bunicei sale, mama sa neavând deloc ureche muzicală." Nașterea miraculoasă, feciorelnică, a lui Fuchs, deloc întinată de vreun contact cu sfera sexuală, îi determină caracterul pur, absolut inocent. Destinul său e înscris în această naștere a sa. Va deveni muzician, căci - evident, pentru părintele său Urmuz - nu e artă mai pură decât aceea a sonurilor celeste, a „urechii muzicale" prin care s-a născut, mitic, Fuchs. E adevărat că, după naștere, se poate observa o alterare a personajului. Dar, despre toate acestea, în paragraful despre *Musica, Ars diaboli*. Remarcăm ca Fuchs nu e străin de sfera sexuală, dar - fiziologic - conform nașterii sale feciorelnice, bărbăția sa este mai curând o manifestare a nevinovăției sale decât o reală maturizare a virilității. Într-adevăr: „Mai târziu, la pubertate - zice-se - îi mai crescu lui Fuchs și un fel de organe genitale cari erau numai o tânără și exuberantă frunză de viță, căci era în firea lui afară din cale de rușinos și nu ar fi permis, în ruptul capului, decât cel mult o frunză sau o floare." Bizara pubertate echivalând nu cu o inițiere ci cu o retragere în dosul unor noi pudori. Recrudescența pudicității implică un fel de satisfacție în auto-delectare. „Aceasta frunză îi mai servește și ca hrana cotidiană - se crede. Artistul o absoarbe în fiecare seară înainte de culcare." Sfera erotică e în strânsă legătură, la Urmuz, cu aceea a alimentației. Ciugulitul omului-pasare e, cum am mai văzut, un derivativ al agresivității erotice. În orice caz, pudoarea lui Fuchs e bine păzită (noapte de noapte „rușinos cum este - nu iese din umbrelă până nu

i-a crescut altă frunză în loc"). Ca și Stamate, așadar, Fuchs e o făptură castă. Or, tocmai el, acest *tendens ad meliora*, muzicianul pur ca și filosoful Stamate, cade pradă seducției. Mecanismul seducerii, al coruperii lui Fuchs se aseamănă cu acela care operează în cazul lui Stamate. Farmecul naturii (misterul infinit al mării, în *Pâlnia și Stamate*, „farmecul misterios al nopții" în *Fuchsiada*) operează. Decorul natural, romantic e propice genezei pasiunilor. Eros nu este cosmogonic? O mitizare a eroticii e prezentă și în *Fuchsiada*. Eroul, muzician, e sensibil (ca și Stamate la „o voce de sirenă") la anumite „șoapte, pare-ca venite din altă lume, care dau visarea și melancolia." „Sirene" ori „slujitoare terestre ale Venerei", agentele seducției fac parte din regnul mitic. Dar Sirena ca și Driadele și Nereidele care-l urmăresc pe Stamate, ca și „Vestalele plăcerii", care-l primesc pe Fuchs, „servitoare umile la altarul amorului, îmbrăcate în alb-străveziu, cu buzele încarminate și ochii umbriți", oficiază un rit. Ca într-un cult străvechi, ele utilizează obiecte, vase rituale („interesante ibrice și lighene antice de bronz pline de apă aromatizată"). Fuchs ca și Stamate încearcă - în van - să scape de seducție. Pentru ca să nu cadă pradă tentației, Fuchs se refugiază în pian, locul castelor sale îndeletniciri artistice. Dar Seducătoarea e o zeiță. Din nou aventura erotică se petrece pe un plan ambiguu, mitic-tehnic. Exercițiile executate de artist la pian o farmecă pe zeița Venus. Sirena - în *Pâlnia și Stamate* - apare sub forma pâlniei adusă din mare, pe cochilia Afroditei. În seducerea lui Fuchs intervine „însăși Venera născută din spuma albă a mării". Scena seducției nu urmează, desigur, în cele două narațiuni, același plan. În *Fuchsiada*, ea este un amplu ceremonial ce se desfășoară ca în unele vaste tablouri murale baroce cu subiect mitologic. Cupidon săgetează inima eroului, un bilețel înfipt în vârful săgeții îl anunță că e invitat în Olimp. La ora fixată apar „Cele trei grații"; Fuchs e purtat „pe brațe moi și voluptoase" până la o scară de mătase „făcută din

portative", scara agățată de balconul Olimpului unde muzicianul era așteptat de Venera. Alura sublimă a povestirii mitologice e tulburată, din când în când, de intervenții bufon-realiste, ca în *Orfeu în infern* ori în *Frumoasa Elena* de Offenbach. Astfel, Vulcan-Hephaistos (ni se dau, ca în mitologiile *ad usum Delphini*, cele două nume - latin și elin) intervine și tulbură venirea lui Fuchs „prin mijlocirea lui Zeus", stârnind o ploaie. Având umbrela la reparat, Fuchs se înalță „ajutat de aripile puternice ale inspirației lui de compozitor". Elementele muzicale sunt - am putea spune - un catalizator al reacției erotice dintre cele două personaje. În sfârșit, pământeanul e primit „plouat", în Olimp. Afrodita - unind mitul cu tehnicul - îl sărută cu patimă, dar îl trimite „la o uscătorie de prune sistematică".

Scena nupțiilor cuplului Fuchs-Afrodita este una din piesele de bravură ale lui Urmuz. Intenția scriitorului - s-ar putea spune - e aceea a *dezumflării* sublimului. Amorul sacru e profanat. Sublimitățile sunt caricate astfel, încât devin grotești. O noapte în alcovul Afroditei pretinde, evident, elemente mitologice - Grații și alte „slujitoare olimpiane ale Venerei", amorași, „bagheta măiastră a lui Orpheu", cele nouă muze, un discurs al Euterpei, „aezii Olympului" etc. Dar Olimpul e desacralizat, imaginile mitologice ale lui Eros sunt degradate. Cuvântul de bun venit al Euterpei îndeamnă la o apropiere între divin și uman. Mistica legătura prin Eros și prin Artă („o muritor ales, tu, care prin arta-ți divină apropii pe oameni de zei") se revelează drept o întreprindere burlescă. Ideea propusă de muze are, totuși, o deosebită elevație himnică: „Facă Jupiter ca arta și amorul tău să fie demne de Zeița-stăpâna noastră, să facă el ca o nouă și superioară semințe să zămislească din iubirea ce vă unește, semințe care va să populeze de acum nu numai pământul ce nu e în stare să aspire decât la Olymp, ci și Olympul - ca și pământul - supus, vai, decadenței!!." Dar

„momentul nemuritor", mistica unire a cerului cu pământul, triumful suprem al unui Eros antropogonic se dovedește - în versiunea urmuziană - a fi o enormă farsă. Ca și în cazul seducerii lui Stamate, Amor e exaltat și totodată, batjocorit. Ambiguitate sublim-grotescă a iubirii.

Întâlnirea lui Fuchs cu Venera e echivalentă cu o inițiere în dragoste. Muzicianul e un inocent; el nu e pregătit pentru actul erotic nici măcar din punct de vedere fiziologic. Ca în riturile arhaice de inițiere, Fuchs e „introdus" în alcovul olimpic al Venerei printr-un întreg ceremonial. Acolo, în „semiobscuritatea albăstruie" se petrece un mister. Dar Fuchs săvârșește o gravă eroare. Inocența sa e prea mare; ea dezamăgește zeița. Inițierea se săvârșește totuși, dar, printr-un fel de răzbunare finală a zeilor („O mână viguroasă din ordinul lui Apollon și Marte îi smulse lui Fuchs frunza de viță."). Azvârlit în Haos, cazând apoi pe pământ, muzicianul vrea să-și desăvârșească inițierea la slujitoarele plăcerii din acel cartier „puțin cam suspect" din care plecase. Dar e excomunicat și de aici.

Dramă a inocenței care nu poate fi recâștigată o dată ce a fost pierdută. Fuchs a căzut din Olimp, în Haos, adică pe Pământ, din alcovul Afroditei în casa „slujitoarelor plăcerii". E adevărat că, acestea, într-o imprecație în cor (pandant la imnul muzelor din Olimp), vorbesc paradoxal despre căderea lui Fuchs, în sus! „Rușine aceleia care deși stăpâna noastră, a Olympului și a lumei nu a știut să te înțeleagă și refuzându-ți iubirea și arta te-a făcut să cazi atât de sus!"

*Eros* înseamnă, deci, în spiritul textelor urmuziene, *seducție și corupție*. Stamate și Fuchs sunt victimele unei seducții demonic-tehnice. *Ismaïl și Turnavitu*, în schimb, sunt seducători. Ismaïl cultivă viezuri „în fundul unei gropi din Dobrogea, unde îi întreține până ce au împlinit vârsta de 16 ani și au căpătat forme mai pline, când la adăpost de orice răspundere penală, îi necinstește rând pe rând și

fără pic de mustrare de cuget". Şi în acest caz, ca și în *Pâlnia și Stamate*, sau în alte texte ale lui Urmuz, raporturile erotice leagă - în mod bizar - „omul", de o făptură din altă specie. Cuplul erotic e alcătuit din ființe aparținând unor regnuri diferite (omul cu sirena-pâlnie, cu viezuri, cu foca, cu găina etc.). Seducția e practicată asupra unei făpturi având o anumită inocență. Cu viclenie, Ismaïl se pune la adăpost de orice răspundere juridică, atunci când necinstește ființe abia nubile. De fapt, chiar puritatea îi atrage pe acești seducători. Dacă sunt divinități, îi atrage omul cast, dacă sunt oameni îi atrage animalul inocent. Seducția e „necinstire", e poluare a unei purități. De altfel, cuplul *Ismaïl și Turnavitu* (care, asemenea lui Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer, nu este de natură erotică, relațiile de acest gen ale membrilor cuplului efectuându-se cu ființe „străine" perechii de „prieteni") este pervers în mai multe sensuri. Ismaïl cunoaște voluptățile exhibiționismului, ale travestismului. Zadarnic îl ferește tatăl său de „corupția moravurilor". Evadând, el se travestește în femeie, îmbracă felurite rochii și se expune „privirilor" (ca și anonimul erou din *Plecarea în străinătate* care își arată mulțimii ciocul „mătăsos"). Turnavitu are și el „urâtul obicei" de a profita de situația favorabilă care-i permite să pretindă solicitatorilor lui Ismaïl să-i „promită corespondența amoroasă, contrar amenință cu răsturnarea". Şi aici avem de-a face cu o siluire. Seducătorii, siluitorii inocenței sunt „fără pic de mustrare de cuget". Mai nuanțată e relația - în fond erotică - dintre Emil Gayk și „nepoată". Ca și Ismaïl, el a crescut-o până când a ajuns la nubilitate. Dar când ea pretinde independența pe care după vârsta ei o merită („accesul la mare" înseamnă în acest caz libertatea erotică), unchiul încearcă să o violenteze: „…drept orice răspuns, sări brusc asupra ei și o ciuguli de nenumărate ori." Evident, agresiune erotică. „Ciugulitul" e echivalent în acest caz cu un viol (efectuat de unul care nu voia să „violeze neutralitatea"). Între actul

erotic al eroilor lui Urmuz și actul de a mânca există, după cum am văzut, o relație evidentă. Ismaïl își mănâncă viezurii, Gayk vrea să o „ciugulească" pe nepoată.

Coborând în bolgiile pe care le ocupa obsedații erotici ai lui Urmuz, observăm că raportul seducător-sedus apare sub specia împerecherilor monstruoase. Mitologia erotică urmuziană propune imagini ale unor perverse raporturi sexuale *cum brutis*. Bizare legături a căror bestialitate pare naturală, inocentă, eroilor înșiși. Nevasta anonimului din *Plecarea în străinătate* îl bănuiește pe soțul ei că întreține „legături de inimă" cu o focă. Eros bufon? Parodie a *paradei* amoroase? Da și nu. Un anumit misoginism se degajează din aceste texte. Schema relației erotice e, în mod esențial, aceea a omului care idealizează o femeie, pentru ca apoi, dezamăgit, să o alunge de pe piedestal. Femeia, pentru Urmuz, pare să nu fie niciodată, cu adevărat, *femeie*. Ea e fie „sirena", Afrodita, fie „viezure", ori o „pâlnie" genitală. Izgonit de Venera (pe care, de fapt, o dezamăgise), Fuchs se refugiază în templul sordid și mercantil al profesionistelor amorului. Dar și „slujitoarele plăcerii" îl izgonesc, amenințându-l cu „eventuala descărcare a supărării lor lichide".

Pentru eroii lui Urmuz, legătura erotică se soldează printr-un eșec, e sursa celor mai mari eșecuri. Nici o iubire nu triumfă asupra propriei sale corupții interioare. Apărută din corupție, dragostea descompune. Una din sursele suferințelor erotice e gelozia. Toți eroii lui Urmuz care trăiesc în bolgia erotomanilor cunosc chinul geloziei. Stamate e gelos pe Bufty, soția anonimului din *Plecarea în străinătate* e geloasă pe o focă; Turnavitu arde rochiile lui Ismaïl, Gayk nu-i îngăduie nepoatei sale libertatea „ieșirii la mare". Eros duce la eșec sigur și, în cele din urmă, la renunțarea la viața erotică. Stamate alungă pâlnia infidelă și pe Bufty, în Nirvana, se retrage spre infinitul mic, ca într-un fel de asceză autoanihilatoare, o

resorbție în prenatal, în anteerotic. Ismaïl renunță la viezuri, trăiește ca un cadavru-viu. Gayk - odată conflictul erotic încheiat - renunță la a-și mai „ciuguli" nepoata. Eroul anonim din *Plecarea în străinătate* - după ce își părăsește soția și „foca" - se dezbracă în pielea goală, încearcă să ducă singur, o viață ascetică. Goliciunea sa înseamnă o întoarcere simbolică la nenăscut. Fuchs, izgonit de Athena, „excomunicat" de slujitoarele plăcerii, „scârbit de oameni ca și de zei, de amor ca și de muze...", dispăru pentru totdeauna „în mijlocul naturii măreție și nemărginite".

Căderea în bolgiile eros-ului înseamnă așadar corupție a purității, pierdere a castității. Sedusi, prada demoniei erotice, ființele superioare - filosofi, artiști, spirite pure - cad într-o rușinoasă robie după ce, mai întâi, simțind „divinii fiori ai dragostei", păreau transfigurați prin iubire. Despre Stamate, ni se spune că, sedus de sirena-pâlnie: „Se simțea acum mai bun, mai îngăduitor și turburarea ce o încerca la vederea acestei pâlnii îl făcea să se bucure și totodată să sufere și să plângă ca un copil..." Rară întâlnire a sublimului cu grotescul! Transfigurarea personajului e certă, dar ea e provocată - ironie! - de o biată pâlnie ruginită. Lecție privind sublimitatea și vanitatea amorului? Sau, mai curând, simplă ficțiune ambiguă proiectând asupra unui sentiment reificat luminile clarobscure ale ironiei care pe toate le desacralizează.

## Sadomasochism.

Raporturile erotice din universul fictiv al lui Urmuz aparțin în același timp sferei libidinale și sferei voinței de putere. Imaginația scriitorului e vădit dominată de formele diverse ale violenței. O obsesie sadomasochistă apare, ca o constantă, în narațiunile sale. Ca în *Justine ou les malheurs de la vertu* a marchizului de Sade, în textele

urmuziene descoperi postulatul unei violențe permanente în relațiile dintre oameni (sau, mai general, făpturi). „Oamenii" lui Urmuz caută necontenit să-și transgreseze limitele care-i despart, să spargă frontierele „celuilalt". Violentarea erotică e doar mecanismul acestei transgresiuni. Identitatea cu sine, limitele eului atrag agresiunea. Eros ca seducție și corupție este în cele din urmă o violentare a eului. Ismaïl își *siluiește* viezurii, Turnavitu îi *obligă* pe solicitanți la corespondența amoroasă, Gayk sare asupra nepoatei pentru ca să o *ciugulească*.

Am văzut că Eros înseamnă, în lumea lui Urmuz, *conflict*. Între eroul anonim din *Plecarea în străinătate* și bătrâna sa soție „roasă de viermele geloziei" se dă o adevărată luptă. „Ambițioasă", „neputând suporta afrontul unui refuz", soția îl leagă „de umerii obrazului", îl târăște „în mod barbar". Raportul erotic e un raport de forță în care ambiția, afronturile, brutalitatea joacă un rol de seamă. Tipică viziune sadică în *Ismaïl și Turnavitu*. Sechestrarea, legarea, brutalizarea, uciderea în torturi, ca elemente ale erosului, amintesc imagini din lumea Gomorhei lui Sade. Ismaïl îi leagă pe viezuri, de sine, prin odgoane de vapor, pentru ca în timpul nopții să-i consume. Violul e prezentat printr-o imagine bestială: Ismaïl „mănâncă" (viezurele) crud și viu, după ce mai întâi i-a rupt urechile și a stors pe el puțină lămâie". Natura înseamnă, oare, crimă pentru Urmuz ca și pentru Sade? „O Natură! - exclamă Juliette eroina lui Sade din *Juliette ou les Prospérités du vice* - este așadar necesară îndeplinirii planurilor tale această crimă." Dar violența sadică nu ajunge de cele mai multe ori până la crimă în universul urmuzian. De cele mai multe ori personajul sadic se mulțumește cu intimidarea, cu înfricoșarea victimei. Plăcerea lui Cotadi este aceea de a pune în nedumerire pe clienții săi, „băgând în sperieți pe cei mai slabi de înger", prin loviturile ce le dă, pe neașteptate, cu muchia capacului de pian pe care-l are înșurubat în

spate. Voluptate sadică exemplară: a surprinde, a speria printr-un șiretlic, cu ajutorul unei aparaturi. La fel procedează și acolitul lui Cotadi, Dragomir care bănuiește „cât de delicioasă trebuie să fie senzația artistică și rafinată ce o urmărește prietenul său.", și care îl secondează speriindu-i pe cei mai flegmatici, prin lungirea artificială a gâtului său. Eroul e un jouisseur. Toți eroii lui Urmuz au asemenea apetituri de un rafinament pervers. Același Cotadi cunoaște o altă voluptate, aceea de „a-și lipi cu gumă-arabică diferiți nasturi și insecte moarte pe pielița fină și catifelată a gușei sale." Perversiunile sunt cele ale unor esteți hiperrafinați. Dar barbaria mâncătorilor de viezuri e aproape de rafinamentul *jouisseur*-ilor.

Ca și cuplul Cotadi-Dragomir, asociații Algazy-Grummer se complac în atacuri sadice. De fapt, Grummer - cel cu ciocul de lemn aromatic - e perversul care „prin tot felul de manopere" îl determină pe Algazy să părăsească magazinul, apoi ca și Cotadi își atrage victimele, „insinuant" și „pe nesimțite" în discuții cu caracter gratuit - mai ales sport și literatură. În sfârșit, „când îi vine bine, te plesnește de două ori cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară în stradă, urlând de durere". Toate aceste violențe sadice ale eroilor lui Urmuz nu sunt lipsite de o anumită doză de „copilărie". Ştim că soțiile infantile sunt adeseori foarte brutale, iar raportul călău-victimă există, bine marcat, în lumea copiilor.

O nu mai puțin importantă componentă sadomasochistă a fantasmagoriei urmuziene este sechestrarea eroilor. Eroinele lui Sade sunt mari sechestrate, iar Masoch se constituie pe sine prizonierul călăului adorat. Or, „întreaga familie Stamate" e legată de un țăruș. Jur împrejurul lor e luxul „interiorului turc", al „salonului somptuos". Stamate zace (nu tot timpul!) în „subtpământă" legat de țărușul familial. Ismaïl sechestrează viezuri. El însuși e sechestrat de tatăl său care-l ține în pod închis într-un borcan. Căci sadicul e brutalizat la rândul său de un alt sadic.

Eroii lui Urmuz (Stamate, Ismaïl, personajul anonim din *Plecarea în străinătate* etc.) cunosc prea bine chinul masochist al acelora care se torturează pentru a se pedepsi de culpe imaginare ori neștiute. Cotadi poartă o îmbrăcăminte de șiță - ca asceții - direct pe piele. Eroul din *Plecarea în străinătate* se dezbracă la piele și rămâne - tot ca cei ce ispășesc o vină - încins cu o funie de tei.

## Vina neștiută.

Nu întâlnim la eroii lui Urmuz o obsesie kafkiană a vinovăției. Vina morală presupunând o conștiință lucidă, deci o răspundere, nu există în acest univers fictiv, deloc moral.

Dacă nu sunt conștienți (cu rare excepții) de valoarea etică a actelor lor (deci și de nonvaloare) eroii lui Urmuz nu sunt nici morali, nici imorali. Ei sunt tarați însă, atinși, roși de un rău primordial. În făptura fiecăruia e înscrisă câte o monstruozitate. Sadismul, aplecarea spre violență, spre crimă, pot fi observate la aproape toți. Atinși de o bizară *moral insanity*, ei sunt afectați în destinul lor de o vinovăție *neștiută* nici de ei. Vom aminti câteva din aceste ființe care sunt culpabile, fără să o știe, și sunt pedepsite ca atare.

Bufty e vinovat față de tatăl său și pedepsit prin alungare în „Nirvana". Mai vinovat, însă, decât fiul este Stamate, tatăl, care s-a părăsit, s-a trădat pe sine, lăsându-se pradă seducției. Pedeapsa - dispariția treptată în infinitul mic - urmează. Ismaïl, vinovat de seducerea și uciderea viezurilor, e pedepsit prin pierderea rochiilor îndrăgite și prin căderea într-o stare de cadavru-viu. Turnavitu vinovat și el, față de stăpânul său se sinucide. Gayk vinovat de a-și fi „ciugulit" nepoata, ca și aceasta vinovată față de el, se epuizează într-un război absurd. Eroii din *Plecarea în străinătate* sunt mai

conștienți decât alții: bărbatul de îndatoririle sale de tată, soția de îndatoririle ei față de soț. Conflictul dintre ei se soldează prin ruptura, prin „dezgust de viață". Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer, cupluri de sadici, se consumă până în cele din urmă între ei. În sfârșit, Fuchs e pedepsit pentru culpa sa față de zeița Venera.

Pedeapsa pentru vinovăția omului este moartea. Cum apare la Urmuz chipul morții?

## Binele, Răul și Suferința.

Problema Binelui și Răului a fost una dintre cele care par să-l fi frământat pe magistratul-scriitor. În caietele sale în care-și nota reflexii dispuse pe categorii („Despre femei", „Despre religie", „Despre evrei", „Despre muzică" - după cum își amintește Sașa Pană), notele privitoare la religie, la raportul dintre bine și rău au ocupat, se pare, un loc însemnat. Dar, din însemnările care s-au păstrat, observăm că preocuparea lui Urmuz nu privea atât Binele și Răul moral cât problema teodiceei[14], adică a contradicției între credința într-un Dumnezeu atotputernic și bun, și existența răului și nedreptății în lume. Într-o notă își propune să dezvolte, printre altele, „principiul unui Dumnezeu al binelui și unul al răului". Dedublarea divinităților ar implica o adeziune la un fel de credință manicheistă. Urmuz nu poate suporta ideea că Răul să fie atribuit unui Dumnezeu al Binelui. Într-o altă notă a sa, iată cum pune el problema teodiceei: „Atribuind și răul aceluiași Dumnezeu căruia îi atribuim și binele (,) nu facem decât să compromitem și să slăbim încrederea noastră în puterea binelui. Nimeni nu e sigur că ființa

[14] Doctrină filozofică-religioasă care încearcă să demonstreze că existența răului, a nedreptății în lume nu infirmă bunătatea divină.

care ne-a dat binele ne-a dat și răul (;) însă toți atribuim și răul aceleiași ființe". Evident, Urmuz e tulburat în credința („încrederea") în Dumnezeu, în Providență, în „puterea binelui". El vădește o înclinație spre manicheism atunci când consideră că nu putem atribui Răul aceluiași Dumnezeu în care vedem originea Binelui. În nici un caz, n-ar fi aderat la teza augustiană - contrară manicheismului - după care numai Binele e originar, Răul neavând substanță. Dimpotrivă, pentru Urmuz numai Răul este activ în lume. Binele e pasiv. Iată o altă însemnare a sa, în acest sens: „În lume, răul e activ, binele e pasiv. Natura însă a dat omului putința să aleagă binele de rău și să (*un cuvânt indescifrabil*) binele de rău (*un cuvânt indescifrabil*) puterea binelui. Nu știm ce în viață (*ultimele două vocale șterse*) după moarte dar e sigur că lumea noastră nu poate fi ultimul cuvânt al creațiunii, e deci o stare de tranziție. E o stare prin care se încearcă credința noastră în puterea acestui bine. Când are această putere e cel câștigat căci, în lumea viitoare binele poate fi activ iar răul pasiv". A cunoscut, oare, Urmuz *Teodiceea* lui Leibniz (*Essais de Theodicée sur le bonté de Dieu, la liberté de l'homme et l'origine du mal*), încercarea de a justifica bunătatea lui Dumnezeu împotriva argumentelor derivate din existența răului în lume? Un anumit pesimism apare în însemnarea de mai sus („*Răul e activ*"). Compensat printr-un optimism în ce privește o restabilire transcendentă („în lumea viitoare") a supremației Binelui? „Paginile bizare" nu manifestă o credință într-o asemenea lume (cu excepția lui Cotadi care-și pregătește lăcașul de veci și „candela după obiceiul creștinesc"). Viața e „o stare de tranziție". Răul, având rostul unei „încercări", este activ, e legat așadar de un principiu al răului, de o luptă între Bine și Rău, în care omul e „încercat". Esențială e însă „încrederea noastră în puterea binelui". Totuși, raportul dintre Bine și Rău e destul de echivoc, cum reiese dintr-o altă însemnare a lui Urmuz: „Sunt rele cari nu sunt decât forme ale

binelui și sunt încă și mai multe bunuri (?.) cari nu sunt decât forme ale răului". De aceasta relativitate a Binelui și Răului, de această apartenență a formelor Binelui la principiul Răului și invers, ține echivocul moral al eroilor din literatura lui Urmuz.

Dar Urmuz nu e doar gânditorul care cugetă *in abstracto* la problemele binelui și răului metafizic, la *Teodicee*. Îl vedem preocupându-se de activitatea Binelui, pornind de la constatarea pasivității Binelui și a reprezentanților săi. Are o reflecție de moralist, într-o înștiințare, notată cu cifra 578, din caietul său de Cugetări: „Până când acești oameni, care-și zic buni și nobili, vor continua cu pasivitatea lor față de prostia și răutatea pe care - de silă să nu se murdărească, - se feresc să o asvârle?! (Oare) dacă ai știut să ocolești și să-ți astupi nasul, înseamnă că murdăria nu poate continua să crească și să miroasă mai rău?!. Și atunci numai energia de a avea sila și inteligența de a ști să ocolești vor fi de ajuns să facă ca răutatea și prostia să devină mai puțin active decât sunt, iar bunătatea și înțelepciunea mai puțin pasive?" Izolarea aristocratică a celor „buni și nobili", fariseismul celui care condamnă răul de care - dintr-un puritanism fals - nu vrea să se atingă, sunt condamnate. Magistratul Urmuz este adeptul inițiativei în lupta pentru promovarea, pentru activarea Binelui. Observăm că pesimistul care consideră Binele pasiv și atribuia „activitatea" doar Răului, obsedatul „murdăriei", al „răutății și prostiei", credea într-o posibilitate a *intervenției*, într-o activizare posibilă a „bunătății și înțelepciunii".

Intervenția e necesară pentru că Răul nu este doar o entitate metafizică ori o nonvaloare etică ci o *prezență* activă sub forma suferinței. În punctele pe care și le propune, o dată, să le dezvolte, pe lângă principiul unui Dumnezeu al binelui și altul al răului, Urmuz notează: „suferințele femeilor și situația prostituatelor". Altă dată, vorbind despre suferință, notează că: „Sunt cazuri când

Dumnezeu nu te poate ajuta decât dându-ți mereu suferință". Deci, „puterea lui Dumnezeu", e limitată; suferința pe care ți-o dă e o încercare. Suferința e meritorie.

E multă suferință în textele urmuziene. Răul e, într-adevăr, *activ* în acest univers fictiv, iar Binele e pasiv. Magistrat care suporta greu obligația de *a judeca* (după cum s-a ferit, îngrozit, de a lua parte la disecții, la ciopârțirea medicală a corpului omenesc), Urmuz își supune eroii la multe și felurite torturi. Ei suferă, dar nu se „mântuie" prin suferință. Nu există nici o suferință tragică în lumea sa. Eroii pier, se consumă, se sfârșesc mânați în genere de o stranie sfârșeală, dar nu pier ca eroii în urma unei catastrofe tragice.

## Cadavrul-viu.

Sinuciderea a fost, fără îndoială, o obsesie care a subminat lent economia psihică a lui Dem. Demetrescu-Buzău. „Paginile bizare" ar putea să constituie un argument în dovedirea *durabilității* acestei obsesii. Aproape toți eroii lui Urmuz își pun, într-un fel sau altul, capăt vieții. Un sfârșit straniu, care nu e decât rareori unul crâncen. Făpturile urmuziene cedează, în cele din urmă, unei sfârșeli. Moartea lor nu este tragică ci, mai curând, o stare de *sfârșeală*. Aceste personaje a căror *viață* se petrece undeva la limita umanului, sfârșesc prin a deveni un fel de *Cadavre-vii*, pendulând la limita dintre viață și moarte.

Dar, chiar dacă nu aleg o moarte violentă, eroii lui Urmuz, se sinucid. Ne amintim cuvintele cu care se deschide *Mitul lui Sisif* - eseul lui Camus despre absurd: „nu există decât o problemă filosofică cu adevărat serioasă: sinuciderea. A judeca dacă viața merită sau nu să fie trăită, înseamnă a răspunde la întrebarea fundamentală a filosofiei". Sinuciderea implică o absență a oricărei

rațiuni de a fi, pierderea oricărei iluzii. Într-o lume absurdă, insul se simte un străin, un exilat. E vorba, în acest caz, tot după Camus, de „un divorț între om și viața sa, între actor și decorul său". În acest divorț rezidă, după autorul *Mitului lui Sisif*, „sentimentul absurdității". Dar eroii lui Urmuz nu au acest sentiment. Pentru ei, universul lor este firesc, „normal", e Universul. Așadar, dacă pentru Sisif, eroul absurd, între sentimentul absurdității și aspirația spre neant, spre anihilarea de sine, există un raport, acest raport e inexistent la personajele lui Urmuz. Totodată, aceste personaje sunt lipsite de acel eroism negru, propovăduit, prin „mitul lui Sisif", de Camus. Revolta absurdă, pentru acesta, e o contradicție fundamentală între a admite absurditatea și a nu capitula totuși în fața ei. Or, sinuciderea înseamnă o capitulare. Făpturile lui Urmuz nu se revoltă împotriva absurdului ci sunt victimele lui. Ele capitulează.

Stamate se sinucide după ce ia mai multe măsuri finale (își „coase" soția, face vânt Pâlniei și lui Bufty în Nirvana etc.). După ce contemplă Cosmosul „suindu-se pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcția spre capul misterios al canalului și mișcând manivela cu o stăruință crescândă aleargă și astăzi, nebun, micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea o dată pătrunde și dispărea în infinitul mic". E o autoreducere *ad absurdum, ad infinitum, ad vitam aeternam*. Triplă reducere echivalentă cu o moarte continuă. „Căruciorul cu manivelă" joacă rolul, tehnic, al bărcii lui Charon, capul misterios al canalului (care se deschide în „subtpământa" lui) e un Hades bizar ce nu poate fi atins niciodată. Stamate devine un sempitern cadavru-viu, căci nu va ajunge niciodată în infinitul mic, acel neant către care aspiră. Autoanihilarea totală, iată visul secret al eroilor lui Urmuz (și, poate, undeva, al autorului lor). Dar, făpturile care nu pot trăi cu adevărat, nu pot să moară într-adevăr. Ele sunt condamnate la

această cursă dementă a lui Stamate, ca niște cadavre-vii.

Ismaïl „sfârșește" și el ca un cadavru-viu. Redus la „mizerabila situație de a rămâne compus numai din ochi și favorit" (rochiile fiindu-i arse), „Ismaïl abia mai avu puterea să se târască până la marginea pepinierei cu viezuri; acolo căzu el în stare de decrepitudine și în această stare a rămas și până în ziua de azi." Ciudată *sfârșeală* fără sfârșit, condiția cadavrului-viu e o letargie, o decrepitudine sempiternă (ca și micșorarea fără sfârșit a lui Stamate). Acolitul lui Ismaïl, Turnavitu, se sinucide și el, mai simplu „după ce avu însă mai întâi grijă să își scoată cei patru dinți canini din gură".

Condiția cadavrului-viu reprezintă o cvasimoarte. O asemenea stare realizează eroul din *Plecarea în străinătate* printr-un simulacru de sinucidere: „Dezgustat de viață și încărcat de glorie și de ani, își scoase căciula și luă tot atunci ultimele dispozițiuni care erau și ultima sa voință. Renunță la toate titlurile și întreaga sa avere, se dezbracă în pielea goală, rămânând încins numai cu o funie de tei." Ca și Stamate ori Ismaïl, acest personaj *se despoaie* de tot ce are. Starea de goliciune reprezintă o moarte (pentru care se pregătește luând ultimele dispozițiuni), o *mortificare* în care (asemenea unor monarhi) insul devine *cadavru* fără să moară de fapt. Un mic epilog absurd arată că, după aceasta cvasimoarte, eroul pleacă într-un oraș din apropiere unde se înscrie „în barou". Acest final schimbă doar aparent situația personajului. Cum știm, pentru Urmuz, a te înscrie *în barou*, a intra în lumea Legii (din care el însuși făcea parte) e echivalentul unei *morți în viață*.

Pregătiri pentru moarte face și Cotadi, care se vede îngropat în același mormânt cu amicul și slugă sa Dragomir. În realitate și ei ajung la sfârșitul narațiunii care le e dedicată, într-o situație de cadavru-viu, căci: „De multă vreme nu se mai știe nimic de cei doi mari eroi", iar „ultima veste ce se mai știe despre dânșii" este

tocmai speculația lui Cotadi privind exploatarea post-mortem a uleiului din părul lui Dragomir, care, bineînțeles, va picura și în mormânt. Căci în lumea lui Urmuz nu se moare *de-a binelea*. Astfel piere și muzicianul Fuchs „în mijlocul naturii mărețe și nemărginite". Toți acești sinucigași, aceste făpturi căzute în decrepitudine ajung în starea de *cadavru-viu* în urma unei dezamăgiri, deprimări, a unui plictis grav, pricinuit de oameni și de tot ce e în univers. Astfel, ca Fuchs, care piere „scârbit de oameni ca și de zei, de amor ca și de Muze."

Sunt însă și excepții: eroi care mor, ca și eroi care supraviețuiesc, fără să devină cadavre-vii. Cei care mor cu adevărat sunt Algazy și Grummer. Moarte care e o consumare reciprocă, nu o sinucidere. Între cei doi membri ai cuplului e parcă o întrecere în a se devora. Grummer devorează literatură. Algazy „drept compensație" mănâncă „bășica cenușie de cauciuc" a lui Grummer. O luptă teribilă se încinge între ei. „Înfometați și nefiind în stare să găsească prin întuneric hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluară atunci lupta cu puteri îndoite și sub pretext că se gustă numai pentru a se completa și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la os. Algazy termină mai întâi." Din cei doi „mari eroi" n-a rămas decât grătarul cu sârma ghimpată al lui Algazy și binemirositorul plisc de lemn al lui Grummer. Lupta, apoi întredevorarea celor doi, pornește de la o înverșunată sete de comunicare. Cei doi vor să se *completeze* și să se *cunoască* mai bine. Într-un cuvânt vor să se unifice. Lupta nocturnă pe vârful muntelui are alura unei misterioase compenetrari. Firește, nimic mai grotesc decât acestă anulare reciprocă. Asemenea șarpelui care-și mușcă coada și se devorează pe sine, cei doi „se mușcă cu furie" până ce se consumă. Șarpele e simbolul eternității, lupta absurdă a celor doi e o parabolă a neantului. Absurditatea unei asemenea reduceri la nihil

(asemănătoare în imposibilitate cu reducția lui Stamate) este aceea că nu se termină de fapt niciodată. În zadar „Algazy termină mai întâi". Pentru că ambii să ajungă la zero, trebuie ca și Grummer să mai poată mușca o dată ș.a.m.d.

Față de toate aceste sinucideri și consumări avem cazul unui erou (în *După furtună*) care nu moare, ci dispare cu soția lui - găină! - pentru a începe o viață nouă. De asemenea, Emil Gayk supraviețuiește - paradoxal - unui război sângeros, dus pe un front de șapte sute de kilometri împotriva nepoatei sale. Căci în lumea răsturnată a lui Urmuz, dacă negustorii și funcționarii se sinucid și pier în lupte uriașe, războiul cel mai sângeros nu-și consumă unicii beligeranți.

## Omul și transcendența vidă.

„Dincolo" nu este nimic sau, mai exact, este Nimicul. Dincolo e „Nirvana", e „infinitul mic", e locul descompunerii, al eternei inerții, e Neantul. Omul care aruncă cu cocoloașe în „Nirvana", care se grăbește spre „capul misterios" al canalului sau subpământean pentru a putea pătrunde și dispărea în „infinitul" mic, cunoaște o transcendere posibilă, crede într-o transcendență?

„La început - ziseră toți comesenii laolaltă - nu este adevărat că: Cuvântul a fost la Dumnezeu și că Dumnezeu a fost cuvântul". Astfel începe acel apolog bizar al lui Urmuz, *Puțină metafizică și astronomie*. Vorbesc, așadar, între ei, *inițiații*. Ei sunt „comesenii", participanți la un banchet al intelectului; fac parte din aristocrația cugetului, sunt aleșii, chemații, oaspeții Spiritului. Dar, ambiguitate grotescă, ei sunt în același timp niște cheflii, neserioși, benchetuitori, care aruncă, la masă, vorbe frivole, în legătură cu grave probleme metafizice, teologice și științifice. De aici ambiguitatea apologului.

Comesenii discută pe marginea unui cunoscut text biblic: „La început era Cuvântul și Cuvântul era la Dumnezeu și Dumnezeu era Cuvântul" (Ioan, I, 1). Afirmația scripturală e *străpunsă* prin negația parodică. Nu Cuvântul sacru, Logosul a fost la început. „La început afirmară ei (comesenii) cu tărie - mai înainte de a fi fost orice cuvânt a fost alfabetul surdo-mut, căci nu este probabil ca materia cosmică, astrele să fi învățat chiar de la început a grăi ceva." Raționament absurd, răsturnare ironică prin grotesc a tezei teologic-metafizice a Logosului primordial. Textul Genezei devine pretextul unei bufonerii; „toți comesenii" cad de acord asupra înlocuirii mitului evanghelic printr-o supoziție pseudoștiințifică. Dar și aceasta e prezentată ironic. O cosmogonie hazlie e expusă în câteva cuvinte. Corpii cerești n-au fost nici creați, nici necreați; sunt „ai nimănui, ieșiți din calcule reușite sau greșite și cu chiu cu vai." O ipoteză ubuescă e dezvoltată de „comesenii" care vorbesc despre institutul „Maternitatea cerească", de „lapte contrafăcut cu apă gazoasă de lăptăresele Căii lactee". Dar, din toate aceste supoziții umoristice ale conclavului de înțelepți, una singură are importanță. Este acea afirmare a interesului corpilor cerești de a se învârti. O interpretare de mahala a cosmogoniei: totul se face cu o intenție „cât de mică de procopseală".

Cerul e vid, corpii cerești se învârt căutând să se procopsească. E adevărat că „plebea ideologică naivă" care așteaptă rezultatul conciliului, în curte, protestează: „- Cum, interese meschine, egoiste, la corpii cerești?"

Apologul „metafizic" este o negare ironică a oricărei transcendente. Nici Dumnezeu, nici vreo altă entitate transcendentă nu populează cerul, nu acționează. Transcendența vidă, care nu e doar inexistentă ci neant care absoarbe, un teribil gol care acționează ca un sorb în universul urmuzian.

Cum ar putea fi „atinsă" transcendență? E posibilă

transcenderea? În *Puțină metafizică și astronomie* se pune problema acelui prim-motor (*primum movens* al filosofiei și teologiei), care a animat totul. „În adevăr, cine a putut mai întâi obliga materia și forța cosmică să fie ceva când ele însele, la rândul lor, desființându-se, dându-și demisia, ar putea oricând obliga pe acel «cine» să nu fie nimic?!." Iată, într-adevăr o problemă cvasimetafizică. Existența e amenințată de neant. Neantizarea lucrurilor pornește chiar din ele: existența își poate da „demisia". Dar (ca un fel de argument ontologic întors pe dos) dacă lucrurile se pot autoanihila înseamnă că ele îl pot obliga pe Dumnezeu să nu mai fie. Cel care se autodesființează s-a putut înființa pe sine, și n-a avut nevoie de un creator. Nu este, oare, în această negare a transcendenței, a absolutului, prin posibilitatea relativului, a părții, a contingentului de a se nimici pe sine un gând înrudit cu acela - atât de grav-prevestitor al lui Urmuz - pe care l-a notat într-o zi - din iulie 1914 - în caietul său? Revolverului aproape de sinucidere: „Suveran al lumii, trebuie să mă închin ție, căci fără un creier care s-o ceară, Divinitatea nu mai poate avea rost; iar tu ești cel care poți dispune cum vrei de acel creier! Tu ești zeul cel mai puternic!." Închinare sumbră, de o demonică întunecime. Kirilov, în *Posedații* lui Dostoievski afirmă sinuciderea metodică, pentru a deveni Dumnezeu. Cel mai sumbru umor urmuzian (umoarea cea mai neagră) îl fac să se închine uneltei tehnice, idol teribil, ridicol, care luându-i viața, dispune de ceea ce e mai înalt în lumea aceasta: creierul omului. Metafizic vorbind, închinarea revolverului și argumentația din *Puțină metafizică și astronomie* exprimă aceeași idee: Dumnezeu nu există, căci eu pot să nu exist prin mine însumi. Iar materia, corpii cerești, deci natura, ori revolverul, deci instrumentul artificial, tehnic, pare să comporte atributul divinității, căci poate desființa și se poate desființa.

Nu este absurdă căutarea vreunei cauze a cauzelor? Nu este

deșartă întreaga căutare metafizică? Într-o reflexie a sa (notată cu cifra 579 în caietul sau de însemnări) Urmuz observa: „În zadar se tot încearcă unii să măsoare cu unitatea de măsură a cunoștinței și gândirei drumul către prima cauză a lucrurilor, să afle ultimul adevăr, cum se spune". De ce e zadarnică o asemenea încercare? Pentru că nu avem în realitate o unicitate a cauzei ci o multiplicitate a cauzelor și efectelor. Iată un text revelator în *Puțină metafizică și astronomie*: „care e rostul să ții morțiș să descoperi vreo cauză, și încă numai una singură și cea dintâi, când toate cauzele din nenorocire sunt și efecte și dau din ele efecte îndrăcit de multiple și de încâlcite". În *Le Mythe de Sisyphe*, Albert Camus descoperea trei personaje ale „dramei absurde": iraționalitatea lumii, nostalgia rațiunii umane care tinde spre cuprinderea lumii și absurdul care e divorțul dintre rațiune și iraționalitate. Mult înaintea lui Camus, Urmuz constată acest divorț dar nu construiește o ideologie a absurdului, ci se mulțumește cu o simplă zeflemea. Dacă „forța primordială, cauza cauzelor, nu poate fi niciodată atinsă, descoperită" prin rațiune, înseamnă că ea nu există. Poate, într-adevăr, ea ar trebui învăluită, surprinsă printr-un șiretlic al rațiunii („nimeni nu s-a încercat să o învăluie, pentru clipa de față, să o prindă măcar o dată pe flanc?"). Ca și Camus (care propune o etică absurdă a *cantității*), Urmuz denunță absurditatea unei ipotetice forte inițiale, cauze generatoare, Ființe supreme, prin faptul că ea „ține cu atâta încăpățânare să dea din ea numai multiplicitate; are setea mulțimilor, a încâlcelii și a contradicției; îi trebuie multe milioane de oameni, de muște, de bureți, de jivine, de astre, și aceasta încă cu prețul suferințelor lor. Îi trebuie și „peștele-cufăr" și „peștele fierăstrău" și are setea numărului, a distanțelor și iuțelilor mari, fără rost și necesitate." În fața rațiunii umane, contradicțiile, iraționalitatea lumii, „încâlceala" ei e o dovadă a absurdității esențiale a oricărei transcendențe. Urmuz întemeiază pe

absurditatea lumii („fără rost și necesitate") agnosticismul sau. Omul e confruntat cu o lume plină de multiplicitate și cu o transcendență vidă. A căuta să afli prin rațiunea umană dacă Dumnezeu există ori nu exista e o absurditate: „Chestiunea de a ști dacă ipoteza așa-zisei existențe sau neexistențe a unui Dumnezeu este conformă cu adevărul, este un nonsens" (*Puțină metafizică și astronomie*). Esența eternă, lucru în sine, mofturi metafizice, ar spune Caragiale. Urmuz, vădit atras (eroii săi sunt o dovadă) de asemenea filosofeme, le neagă ironic, în ficțiunile sale. Pe masa lui Stamate, „bazată pe calcule și posibilități", e un vas ce conține esența eternă a lucrului în sine. Același Stamate, evident un contemplativ, o fire speculativă, comunică prin tub cu „Auto-Kosmosul infinit și inutil". Să notăm această *inutilitate* care e echivalentul multiplicității universale din *Puțină metafizică și astronomie*, care e „fără rost și necesitate". Familia Stamate privește de altfel „cu benoclul" în vid, în „Nirvana".

Dar în nota amintită, 579, din caietul său, Urmuz înclina să acorde credinței, un credit, fie și pur psihologic: „Credința formează în sufletul omenesc un substrat aparte și cel mai fundamental. Ea e de o esență superioară gândirii cu purul ei adevăr și planează d'asupra convingerilor căci nici examenul lor nu are nevoie pentru a exista". Adera oare Urmuz la un fideism? Ficțiunile sale - căci ele ne interesează înainte de toate - ne prezintă un univers desacralizat, în care doar vagi urme ale Sacrului au mai rămas - ca icoane șterse pe pereții unei biserici în ruină - o lume a lui Dumnezeu cel mort.

## Desacralizarea.

Orice transcendență fiind eliminată din lumea lui Urmuz, formele Sacrului rămân golite de orice substanță sau sens. Ele

rămân ici-colo - personaje, obiceiuri, gesturi de un trist ridicol - indicând o ordine arhaică dispărută.

Stamate cutreieră bisericile, făcând „instantanee de pe sfinții mai în vârstă". El are - se vede - o predilecție pentru imaginile sacre, pentru personajele ce au vreo contingență cu sacramentele. Ca și sfinții „mai în vârstă", care-l atrag, tot astfel în salonul său, în straniul vas ce conține „esența eternă a lucrului în sine", mai e - alături de un cățel de usturoi - și „o statuetă ce reprezintă un popă (ardelenesc) ținând în mână o sintaxă și 20 de bani bacșiș." Popa ține probabil, în mână, o sintaxă latină - de vreme ce e din Ardeal. Fapt e, că slujitorii cultului nu se bucură de simpatia lui Urmuz, care-l pune pe unul din eroii săi (în *Plecarea în străinătate*) să arunce un „arhiereu" într-o „cristelniță de var". Blasfemie la adresa botezului: în cristelniță, pe lângă arhiereu, mai sunt azvârliți niște argați și trei impiegați.

Desacralizarea a afectat (cum am văzut în paragraful despre *Bolgiile erosului*) întregul tărâm al miticului. Olimpul e dezafectat, intrat în decădere. Muzele știu prea bine că se trăiește amurgul zeilor. De altfel, în *Emil Gayk*, personajul neutral se inspiră în „ora sa liberă" de la „muze în bocanci". Zânele mării, sirena preschimbată în pâlnie, slujitoarele decăzute ale Afroditei sunt reprezentante ale unui eros divin desacralizat.

Desigur, mai rămân o sumedenie de rituri absurde, golite de sens, superstiții ale unei lumi barbare despre care vom vorbi în paragraful următor. Dar mai sunt gesturi amintind o lume a credinței. Gesturi care, dat fiind lipsa credinței însăși, sunt grotești. Eroul din *Plecarea în străinătate* se furișează, „neobservat de nimeni" într-o cameră scundă din fundul curții, „trecând la religiunea mozaică". Convertire bufonă a unui personaj care azvârle în cristelniță arhiereul și, în cele din urmă, mimând lepădarea de sine și mortificarea asceților creștini, „se dezbracă în pielea goală,

rămânând încins numai cu o funie de tei". Asceză inutilă, insul neavând altceva mai bun de făcut decât să alerge cu trăsura în orașul vecin unde se înscrie în barou. Este oare călătoria la acești eroi pe care-i știm pasionați ai peregrinărilor, un substitut de transcendere? Neputându-se depăși pe sine, închiși ca într-o carapace în „individualitatea" lor, ei încearcă să fugă de sine. În zadar. După cum călătoria acestui fals *homo viator* se soldează cu un eșec, tot astfel încercarea sa de a se transcende.

Sacrul e uneori recunoscut și slujit, „după obiceiul creștinesc". Dar și într-un asemenea caz, Urmuz transformă sacramentul într-un sacrilegiu, sau, mai exact, într-o farsă sacramentală. Cotadi face o întreagă speculație pe untdelemnul care picură din părul amicului său Dragomir, pentru că din livezile de măslini ce vor crește pe mormântul său, urmașii să recolteze „untdelemn gratuit spre a întreține candela după obiceiul creștinesc". Religia e de altfel asociată cu moartea. Transcendentul (sub formele sale desacralizate: „Nirvana", „infinitul mic" etc.) neagă omul, îl ucide. Reprezentanții divinului pe pământ sunt destinați slujirii morții și ridicolului - ca acel popă ardelenesc. Răspunsul omului la această transcendență negatoare e negarea și desacralizarea formelor ei pe pământ.

## Totuși rituri și ceremonii.

Cu tot procesul înaintat de desacralizare sau, poate, tocmai datorită lui, în acest mic univers din care divinul a fost izgonit, abundă riturile, ceremoniile de tot felul. Ca într-un templu mort în care credința nu mai zugrăvește icoanele pe pereți, dar icoanele tot mai subzistă și rari trecători mai repetă gesturi consacrate ale unor culte de mult moarte, tot astfel în mica lume a lui Urmuz eroii repetă unele gesturi rituale, săvârșesc acte fără sens, participă la

mici ceremonii absurde.

Un rit de propitiere și de purificare este cel pe care Stamate se simte obligat să-l săvârșească în clipa în care i se oferă Pâlnia și înainte de a o lua în posesiune. Ritualul începe printr-o exorcizare a pâlniei („azvârli de câteva ori cu țărână asupra pâlniei"), apoi - asemenea celor care intrau în călugărie - Stamate mănâncă o mâncare de post („se ospătă cu puțină fiertură de ștevie"), și tot ca în ritualul îmbrăcării rasei monahale, ori în alte ceremonii sacre „se aruncă cu fața la pământ, rămânând astfel în nesimțire timp de opt zile libere.". Ritualul se revelează acum a nu mai fi purificator-exorcist, ci juridic. Într-adevăr, Stamate socoate că cele opt zile de post și stare „în nesimțire" sunt - „după procedura civilă" - termenul necesar „pentru a putea fi pus în posesiunea obiectului". Un întreg ritual religios, juridic și de inițiere erotică. Evident, ritual perfect absurd dat fiind obiectul venerației (o biată pâlnie ruginită). Toată asceza preliminară a castului Stamate este o parodie a posturilor, după cum supunerea la preceptele „procedurii civile" este o ironie a grefierului-scriitor la adresa Justiției.

Personajele lui Urmuz se supun adeseori unor rituri misterioase, legate ori nu de anumite sărbători, acte de supunere ale servului față de stăpânul său. Ismaïl iese și se agață de grinzi pe la binale, „în ziua în care se serbează tencuitul". Acest act bizar e săvârșit (ca orice rit) într-o îmbrăcăminte adecvată. Ismaïl se travestește îmbrăcând, cu această ocazie, diverse rochii „de gală" făcute din „stofă de macat de pat cu flori mari cărămizii". De altfel, Ismaïl e mare amator de asemenea ceremonii. El îi obligă pe solicitatorii săi să-l aștepte clocind „subt un abat-jour enorm"; lui Turnavitu, prietenul și servitorul său, îi pretinde să-i iasă în cale în fiecare dimineață în stradă Arionoaiei, pe unde se plimbă cu viezurele său, să se dedea la o întreaga manevră; călcarea viezurelui pe coadă, mii de scuze și, mai ales, să-l „măgulească pe rochie cu un pămătuf

muiat în ulei de rapiță". Firește un rit de bun augur, un fel de sorcovire matinală, dar în același timp rit de supunere, de recunoaștere a autorității superioare. Tot pentru a-i face pe plac lui Ismaïl, Turnavitu împlinește o dată pe an un alt rit bizar: ia o formă de bidon (modificarea formei, a veșmântului, gesturile stereotipe, nefirești, repetate la intervale fixe, având un sens abscons constituie un rit), călătorește departe apoi ajungând într-un port, spânzură o șopârlă de Căpitănia portului și se reîntoarce în patrie. Rit absurd, de propitiere a lui Ismaïl, stăpânul, divinitatea tiranică. Toate riturile presupun, de altfel, un fidel care săvârșește ritul și un stăpân, o autoritate supremă pentru care se săvârșește. Autoritatea, stăpânul e un fel de substitut de divinitate care trebuie îmblânzită prin asemenea acte fără sens. Înainte de sinuciderea lui Turnavitu, el efectuează din nou un gest cvasiritual absurd, având de grijă „să își scoată cei patru dinți canini din gură."

Gesturile lui Emil Gayk constituie și ele echivalentul unor gesturi rituale. Prin repetiție ele devin stereotipe, țin de „caracterul" personajului, de esența sa. Gayk, pacifistul, e „singurul civil care poartă pe umărul drept un susținător de armă" și „doarme numai în frac și mănuși albe", cu o mitralieră sub perină. Ritualul său ține de natura sa: e un înot zilnic în apele teritoriale, într-o anumită direcție, pentru a nu călca neutralitatea. Costumația, acțiunea au un sens demonstrativ (ca orice rit) și caută îmblânzirea obscurelor forțe adverse.

Un alt amator de rituri, gesturi convenționale și ceremonii năstrușnice e eroul din *Plecarea în străinătate*. Înainte de a pleca (de fapt cum știm, nu va pleca), personajul împlinește ceremonii, execută convenții. Se convertește, mai târziu, la „religiunea mozaică" și - întrucât se pare că-i plac ceremoniile, serbările de familie - dorește să-și serbeze nunta de argint. În jurul său are vase rituale („o cristelniță"); săvârșește acte spectaculos rituale, precum

acea finală despuiere și încingere cu o funie de tei. Să notăm repetarea (în descrierea actelor sale) a cifrei ritual sacrale: trei. Aruncă în cristelnița de var *trei* impiegați definitivi de clasa a *treia*. Ca să poată liniști mulțimea, își ciunti *trei* degete de la mâna stângă, apoi se sui pe un scaun de cizmărie cu *trei* picioare. Dacă adăugăm la aceste acte regularitatea cvasirituală a unor fenomene, repetiția însăși având un caracter ritual (de ex. felul în care Cotadi se transfigurează de două ori pe an, la solstițiu, cum lui Turnavitu i se dă un tain special „în fiecare duminică și sărbători bisericești", cum Cotadi se îngrijește de întreținerea candelei de pe mormântul său, „după obiceiul creștinesc" etc.) înțelegem că riturile constituiau un motiv obsedant al fanteziei urmuziene. Este, oare, o relație între această obsesie și lumea Legii, a formulelor-șablon, a convențiilor juridice cu care Dem. Demetrescu-Buzău grefier al Curții de Casație era atât de obișnuit? În afara parodiei formulelor juridice (asupra cărora vom reveni), parodia riturilor indică procesul de desacralizare deschis de autorul „Paginilor bizare", Religiei, Legii și Artei.

## Drama familială.

Urmuz era ceea ce se cheamă un fiu bun și ascultător. Scrisorile sale care s-au păstrat sunt o mărturie a atenției sale față de toți membrii familiei. După Eliza Vorvoreanu, sora lui, nutrea o admirație nețărmurită pentru tatăl său. Relația cu tatăl este hotărâtoare pentru destinul sau. O relație despre care știm prea puține lucruri, dar care, în linii mari amintește raporturile lui Franz Kafka cu tatăl. Același cap autoritar al unei familii burgheze, unite; aceeași dorință a tatălui de a-și căpătui fiul, de a-l vedea exercitând o meserie lucrativă; aceeași adversitate a tatălui împotriva

inclinațiilor artistice ale fiului; aceeași supunere a fiului prea docil în fața tatălui autoritar; aceeași revoltă secretă, întortocheată, sublimată în ficțiuni.

Căci fără îndoială, imaginea Familiei și îndeosebi a Tatălui, în universul urmuzian, pare determinată de o revoltă care caută o compensare. Dar nu ne interesează decât într-o mică măsură psihologia genetică a ficțiunilor lui Urmuz. Revelatoare pentru esența operei sale este relația internă a figurilor și formelor din acest univers fictiv.

O imagine feroce a „bucuriei comune" la care participă o familie este aceea a clanului burghez din *Pâlnia și Stamate*. Sus, apartamentul somptuos, saloanele de primire, jos, în încăperea cea mai „scundă, cu pământ pe jos", în „subpământa", „se afla legată întreaga familie Stamate" de un țăruș. Împărțirea în două etaje - deasupra pământului și sub pământ - e o metaforă a dublei fețe sau mai exact a dedublării existenței familiale: sus *aparențele*, jos *realitatea*. În realitate, familia este acolo, în „subpământa", nu în salonul somptuos ori în interiorul turc. Familia e, în universul urmuzian, o realitate htonică, subpământeană.

Termenii în care e descrisă familia Stamate sunt exclusiv ironici. Soția „tunsă și legitimă" a lui Stamate ia parte la viața menajului „compunând madrigale". Amuzamentele familiale (benoclu, robinete, cocoloașe de miez de pâine) sunt ridicole și absurde. Evident, e vorba de o familie burgheză în care sentimentalismul (Stamate se îndura de „doi frățiori nevoiași ai săi") nu împiedică exercițiul intereselor personale chiar și în contactele dintre membrii familiei. Se practică vânzari-cumpărări în familie: Stamate vinde instantanee credulei sale soții și, mai ales, copilului Bufty „care are avere personală". În sfârșit, metafora ironică a familiei unite: cu toții sunt legați de „țărușul" familial.

Esențial e, însă, raportul tată-fiu. *Pâlnia și Stamate* nu este singurul

text în care tatăl reprezintă autoritatea, lansând interdicții, împotriva căreia fiul se poate revolta. În esență, tatăl vrea să păstreze monopolul erotic, interzicând fiului relațiile sexuale. În timp ce Stamate se strecoară, părăsind „țărușul", spre întâlnirile sale adulterine cu Pâlnia, Bufty „trage o mică targă pe uscat" ori rămâne legat de țăruș. Ismaïl are și el un tată bătrân care-l ține sechestrat. Casa părintească e o închisoare atât pentru unii cât și pentru alții. La fel, Emil Gayk o închide în pension pe nepoata pe care o educă și, mai târziu, la ieșirea din pension, nu-i îngăduie libertatea „accesului la mare". Tatăl este, așadar, cel care *închide*, sechestrează, pentru a-și menține autoritatea, monopolul unic. Pretextele țin, evident, de domeniul eticii. Tatăl lui Ismaïl îl ține pe acesta în borcan (în *Fin de Partie*, piesa lui Samuel Beckett situația e inversă: fiul își ține părinții sechestrați în lăzi de gunoi) pentru a-l feri de pișcăturile albinelor și de corupția moravurilor electorale. Raportul este acela arhaic-mitologic, dintre Saturn-bătrân și Jupiter: tatăl îl ține sechestrat, acesta vrea să-și castreze tatăl. Există eliberare de sub fatalitatea apăsării paterne? Se pare că nu. Deși Ismaïl se poate fabrica și prin „syntheza", iar Fuchs se naște printr-un fel de partenogeneză, prin urechea bunicii.

Fiul se răzvrătește. În *Pâlnia și Stamate*, Bufty izbutește să-l înlocuiască pe tatăl său în grațiile Pâlniei. Ismaïl se eliberează și el, părăsind - în travesti - borcanul familial. Răzvrătirea înseamnă eliberare de sub tutela morală, dar, mai ales, libertate sexuală. Bufty e surprins de tatăl său împreună cu Pâlnia, iar Ismaïl are legături cu „viezurii". Complexul saturnin al Părintelui e suprimat prin revolta Fiului dar, indirect, determină pervertirea Fiului, rătăcirile sale. Familia înseamnă conflict. Între tată și fiu, unchi și nepoată (relație reductibilă la aceea tată și fiică), soț și soție, neînțelegerea e permanentă. În viziunea sumbră, privitoare la statutul familiei, din textele lui Urmuz, nu există o reală pace domestică. Raportul tată-

fiu fiind unul din oprimare, tirania se transmite. În *Emil Gayk* asistăm la un adevărat război familiar. Gayk nu are copii. A adoptat, însă, o nepoată a sa. „Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă." Dar conflictul izbucnește în clipa în care nepoata (fiica prin adopțiune) pretinde libertatea. Accesul la mare are semnificația unei eliberări de sub tutelă, și îndeosebi a unei libertăți erotice. Ciocnirile între opresor și oprimat înseamnă încercare de viol din partea celui dintâi și răzvrătirea celui de-al doilea. Între tată și fiică izbucnește un adevărat război ce se poartă, enormitate grotescă, pe un front de sute de kilometri.

Dramele de familie sunt frecvente în această lume în care Familia înseamnă conflict, în care tirania e legea comunității legată de țăruș. Ca și Stamate care se eliberează printr-o aventură erotică, eroul anonim din *Plecarea în străinătate*, un *pater familias*, încearcă o evadare de acasă. În această narațiune există un raport bizar între tată și un fiu despre care nu ni se spune nimic. Tatăl vrea să evadeze dar: „Sentimentul puternic și neînvins de tată îl trase însă înapoi la țărm." Evident, ironizare a paternității, dar și a legăturii matrimoniale. Căci, eroul are o soție roasă de „viermele geloziei", „conștientă de îndatoririle ei de soție", „ambițioasă ca orice femeie", care îl reține, brutală, cu odgoane, atunci când el încearcă, pentru a doua oară, să evadeze. Ironia supremă la adresa vieții conjugale apare în „singura dorință" a soțului, aceea de a-și serba „nunta de argint". Ironizarea comemorării matrimoniului e evidentă și prin pregătirile de festivitate ale soțului, pregătiri care sunt identice, de fapt, cu un masacru.

Eroul din *Plecarea în străinătate* e revelator pentru situația incertă a Tatălui și Fiului din textele urmuziene. El are sentimente paterne, dar are un copil? Nu este el însuși, într-un sens, copilul, Fiul? Soția îi oferă, ca o mamă copilului ei, „un caiet de desen de Borgovan și un zmeu cu speteze din patru." El le refuză cu indignare. Dar toate

actele sale sunt cele ale unui copil. Tații din lumea lui Urmuz au într-înșii ceva infantil: Stamate, tatăl lui Ismaïl, Gayk etc. Soția eroului din *Plecarea în străinătate* se poartă cu soțul ca o mamă cu copilul ei, pentru că acesta face „copilării" - până și în tentativele sale de fugă în lume.

Așadar, pe lângă ironizarea paternității opresive, Urmuz introduce o incertitudine în ce privește autoritatea paternă, transformând Tatăl - printr-un fel de anamorfoză - în Fiu. Critica tiraniei paterne se extinde, însă, și asupra autorităților. Cum vom vedea, analizând critica socială urmuziană, instituțiile societății burgheze sunt ridiculizate, ceea ce înseamnă o deplasare a ostilității față de tată asupra autorităților în general, a *ierarhiei*. În *Emil Gayk*, autoritățile militare, în *Plecarea în străinătate*, arhiereul, impiegații, în *După furtună*, agenții fiscului etc. sunt pe rând aruncați în trapa lui Père Ubu.

Revolta puerilă, încercarea de a evada din familie, ca și aceea de a lichida autoritățile, se încheie cu un eșec. Bufty e eliminat din familie. Împreună cu Pâlnia, i se face „vânt cu dispreț în Nirvana". În genere, eșecul eroului se datorește familiei. E o neputință de a ieși din familia care închide. Eroul anonim din *Plecarea în străinătate* încearcă în zadar să se „suie pe corabie". Sentimentul patern, soția îl reține. Numai printr-o ruptură totală, prin asceză, singurătate, lepădare de avere, de sine, de tot, acest erou izbutește să rupă cu trecutul și să înceapă, într-un alt oraș, o existență nouă.

Familia ca instituție burgheză este, așadar, o fațadă somptuoasă, augusta, cu o „subtpământa" reală, sordidă. În aceasta se exercită prepotența[15] paternă, înșelăciunile filiale și felurite conflicte iscate de eros și avere. Cotadi - despre originea căruia „nu se știe aproape

[15] Putere mare, autoritate preponderentă.

nimic precis", dar despre care se crede „că purcede dintr-o familie nobilă al cărei ultim descendent a rămas o mătușă a lui bătrână" - se află într-un surd conflict epistolar cu aceasta din urmă. Bătrâna îi trimite zilnic scrisori pline cu „epigrame spirituale" (și soția lui Stamate compune madrigaluri), dar și cu pachete mici cu tărâțe, „sperând prin aceasta să-l abrutizeze și să-l facă să renunțe de bună voie la partea de moștenire ce i s-ar cuveni după moartea ei". Conflictul domestic din familia Cotadi are ca motor *proprietatea*, în fond, până și conflictele erotice sunt reductibile la dispute pentru avere. Stamate și Bufty, tată și fiu se ciocnesc pe tema *posesiunii* Pâlniei, ca și Cotadi cu mătușa lui, ori Gayk cu nepoata. Aviditate, egoism familial. Același Cotadi exploatându-l pe prietenul său Dragomir, speră ca, îngropat împreună cu el, din picăturile de untdelemn franțuzesc ce se scurg din părul acestuia să răsară livezi întregi de măslini care să devină „de drept proprietatea familiei sale". Întreprindere egoistă, familia obsedată de *proprietate* nu mai cultivă (decât, poate, formal) amintirea morților. Căci, ca și în *Metamorfoza* lui Kafka în care servitoarea mătură, în cele din urmă, la gunoi, cadavrul comis-voiajorului preschimbat în gânganie, tot astfel (dar mai absurd, dacă e cu putință), „una din soțiile lui Algazy, care avea formă de mătură, apăru pe neașteptate" după moartea bătrânului ei soț și „…dând de două-trei ori, în dreapta și în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi." Fațada, aparențele sunt „candela creștinească", realitatea e uitarea, înlăturarea brutală, cu mătura. Familia se descompune în urma conflictelor care o minează, ca în *Plecarea în străinătate*, sau în *Pâlnia și Stamate* unde eroul își coase soția într-un sac impermeabil pentru ca să păstreze mai departe, intactă - supremă ironie - „tradițiunea culturală a familiei".

Un sigur erou se pregătește pentru un matrimoniu fericit, dar acesta - o nouă ironie - are de gând să ia de nevastă... o găină. E vorba de eroul din *După furtună* despre care „se crede" că după

diversele sale peripeții, „sătul de burlăcie", s-ar fi hotărât ca împreună cu găina răpită dintr-o mănăstire „să întemeieze un cămin și să devină folositor semenilor săi, învățându-i arta moșitului".

Tatăl lui Urmuz, doctorul Dimitrie Ionescu-Buzău a scris tratate de medicină populară. Profesor de igienă la Matei Basarab, de medicină populară, igienă și științe medico-naturale la Seminarul Central, a publicat pentru elevii Seminarului lucrări de popularizare dând sfaturi medicale. Fiul său, Demetru, pe care ar fi vrut să-l vadă urmându-l în carieră, a făcut un an de medicină dar, neputând să suporte disecția, s-a retras spre supărarea familiei.

## Cuplul și comunicarea cu alții.

Unul din „fenomenele" cele mai evidente ale universului făpturilor urmuziene este apariția acestora în *cupluri*. Ismaïl și Turnavitu, Cotadi și Dragomir, Algazy și Grummer sunt asemenea perechi ale căror nume acuplate amintesc firmele vechi ale magazinelor pe care erau numele a doi proprietari asociați. De altfel, Cotadi și Dragomir ca și Algazy și Grummer sunt tocmai asemenea asociați. Despre ultimul cuplu, Urmuz menționează într-o notă că: „E fosta firma a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din Capitală." Dar, la Urmuz, cuplul nu reprezintă doar numele unor asociați ci un raport nou, mai exact unele raporturi specifice.

Esențial e, în interiorul cuplului, raportul *stăpân-slugă*. E evident că relația se bazează pe ascendența unuia din membrii cuplului și submisiunea celuilalt. Știm că eroul lui Kafka e flancat aproape întotdeauna de un *cuplu* (cei doi paznici și călăi din *Procesul*, cei doi vagabonzi din *America*, cele două ajutoare, Artur și Ieremia din *Castelul*, soldatul și condamnatul din *Colonia penitenciară* etc.).

Stranii auxiliari, având un caracter propriu cuplului. Mincinoși, ușuratici, hoți, perverși și copilăroși, ei fac pandant lui K., omului grav, fie că e funcționar de bancă ori agrimensor. Aceste creaturi se atașează de eroul kafkian, devin *dublurile* sale; sunt paznicii dar și persecutorii săi; sunt agenții - angelici, demonici - ai unei instanțe superioare.

La Urmuz, cuplul nu e auxiliar eroului (decât într-un singur caz absurd, acela al anonimului din *Plecarea în străinătate* care e ajutat - ca eroii din basme - de „cele două bătrâne rațe ale sale"), ci e însuși eroul. Eroul apare scindat, dedublat. O sciziune ciudată, mai curând decât o uniune stă la originea cuplurilor urmuziene. Evident, îi vedem uniți prin legături de ascultare, prietenie; printr-o complicitate. Dar, de fapt, ei *nu* pot fi *Unul* și, înainte de toate, pentru că între ei există un raport de putere, de *stăpân* față de *slugă*. Ismaïl e stăpânul, ca și Cotadi, ca și Algazy. Sluga e umilă, servilă, stăpânul prepotent. Sluga ascunde însă rezerve de agresivitate, de revoltă împotriva stăpânului care îl tiranizează. Stăpânul se poate arăta generos, binevoitor, „inimă caritabilă" ca Ismaïl, care îl ia sub protecțiunea sa pe Turnavitu. Dar se slujește de el, îl exploatează: îi dă obligații de șambelan al viezurilor. Pentru a-i fi pe plac, Turnavitu se supune la cele mai slugarnice acte (ritualul de dimineață, cu „măgulitul" pe rochie, scuze viezurelui etc.), se preschimbă în unealta pură (în bidon). Cotadi îl exploatează și el pe Dragomir. Deși „prieteni", proprietarul magazinului îi e superior acolitului său, care îi e „client", în sensul antic al cuvântului. Atribuțiile lui Dragomir sunt cele ale unui servitor sau subaltern: „ține contabilitatea prăvăliei", dă în fiecare zi grăunțe la păsări, îl reprezintă pe Cotadi ca „procurator" în mai toate procesele acestuia. Cotadi are de gând să-l exploateze pe Dragomir chiar și după moarte: folosind, în interesul familiei sale untdelemnul ce picură din părul acolitului sau. Algazy se folosește și el de Grummer

„coasociatul" său, care aleargă prin comunele rurale pentru a aduna cârpe vechi, tinichele găurite și altele. Alți stăpâni sunt Emil Gayk, Stamate, anonimul din *Plecarea în străinătate*, care își hrănește argații cu „sămânță de cânepă", apoi îi masacrează. Servul se poate revolta, uneori, împotriva despotului (Turnavitu împotriva lui Ismaïl, Grummer contra lui Algazy.). Dar cuplul nu este doar asocierea stăpânului și slugii, a tiranului și tiranizatului (ca în *Domnul Puntila și sluga sa Matti* a lui Bertolt Brecht, sau în cuplul Pozzo și Lucki din *En attendant Godot* a lui Samuel Beckett). E între membrii cuplului o prietenie, o complicitate și o meschinărie stupidă care amintește cuplul lui Flaubert, de stupizi mici burghezi, Bouvard și Pécuchet. Dar, la Urmuz, membrii cuplului au mai puțină naivitate, mai multă malignitate. Ei sunt complici în farse, în cursele pe care le întind celorlalți. Cuplul e *tiranic* prin natură. Sadismul se manifestă prin acțiuni comune. *Ismaïl și Turnavitu* chinuiesc *împreună* viezurii, ca și solicitatorii de ajutoare; Cotadi e secondat de Dragomir în terorizarea clienților slabi de înger; Algazy intră în jocul agresiv al lui Grummer care îi atacă pe mușterii. Nu numai unul din membrii cuplului (Gayk care sare asupra Nepoatei ca să o „ciugulească", Ismaïl etc.) îl terorizează pe celălalt, ci împreună îi sperie, îi intimidează îi violentează pe „străinii" de cuplu. Duo comic (asemenea celor din istoria cinematografiei Pat și Patachon, Stan și Bran etc.) cuplul urmuzian e însă, în același timp, pereche sadic-agresivă.

Căci Altul pentru Urmuz e Străinul, Rivalul, Dușmanul, e (după formula lui Sartre) Infernul. În chiar sânul cuplului, membrii cuplului ajung să se urască, să se lichideze reciproc. Turnavitu îl rănește mortal pe Ismaïl răpindu-i un atribut esențial. Niciodată Ismaïl nu-și va reveni din pierderea suferită. Dar fără Ismaïl, Turnavitu nu mai poate exista, își ia viața. Algazy & Grummer se devorează și ei reciproc. E teribilă lupta între cei doi: Algazy

mănâncă băşica lui Grummer, acesta îl târăşte pe bătrân pe vârful unui munte. Cuplul se sfâşie într-o „luptă uriaşă" nocturnă. Ca şi între Tată şi Fiu, ca între amanţi, conflictul e inevitabil în sânul cuplului. O furie anihilatoare animă perechea foştilor amici. În cele din urmă cuplul se reduce pe sine *ad absurdum*, la neant. O *foame* nihilistă - în sensul cel mai propriu şi mai grav al cuvântului - e apetiţia esenţială a făpturilor urmuziene. Consumarea reciprocă a lui Algazy şi Grummer e una din marile scene parabolice ale literaturii sale. Membrii cuplului care se devorează reciproc pot fi consideraţi drept simbol al reducerii la neant. Stăpânul şi sluga, teroristul şi terorizatul, călăul şi victima, complicii în farse sinistre, în agresiune, în crimă, se anihilează reciproc.

În lumea lui Urmuz, comunicarea e într-o gravă criză. Nu găsim iubire, prietenie, colaborare împlinită. Eventual, caricaturi grotești ale unor asemenea relaţii. Ca şi unicul cuplu conjugal care se anunţă reuşit (acela al insului din *După furtună* cu o... găină), tot astfel un singur cuplu amical pare să reziste până la sfârşit; acela al lui Cotadi şi Dragomir. E adevărat că şi aici Cotadi rămâne exploratorul până dincolo de mormânt al asociatului său care, însă, nu pare să se revolte. În genere, însă, eroii lui Urmuz nu suporta pe Altul, caută să fugă din cuplu, din mulţime, să rămână singuri. Toţi eroii, fără excepţie, prin caracterul lor esenţial de monade, se vreau din nou singuri. Stamate călătorind singur spre infinitul mic, anonimul din *Plecarea în străinătate* care se leapădă de tot şi de toate şi pleacă singur, Fuchs care dispare singur etc. Oare „concluziunea şi morală" din *Cotadi şi Dragomir*:

„De vreţi cu toţii, în timpul nopţii, un somn în tihnă să gustaţi;
Nu faceţi schimb de ilustrate cu cel primar din Cârligaţi"

nu este oare un apel la solipsism, noncomunicare? Urmuz,

prietenosul, dar și secretul mizantrop, melancolicul, ciudatul, însinguratul Urmuz, umoristul aparent amical, în fond amar, pledează pentru însingurare.

În universul fictiv al lui Urmuz comunicarea aduce suferință. Nu este aceasta trista „concluziune" a autorului motivul pentru care eroii săi nu comunică niciodată direct, nu vorbesc nicicând în numele lor, autorul nu utilizează vorbirea directă, motivul pentru care stilul acestei narațiuni e întotdeauna acela al relatării? Nu găsim nici monologuri interioare, foarte arareori vorbirea indirectă (*erlebte Rede*). Eroii aceștia *nu-și vorbesc* nici unii altora, nici lor înșiși decât foarte arareori. Comunică prin gesturi ca niște ființe subumane. Rareori, țin discursuri, impersonal, Muzele sau „Slujitoarele plăcerii". Iar despre ce vorbesc înseși făpturile umane sau cvasiumane - Stamate, Cotadi, Algazy etc. - nu știm nimic.

## Critica socială.

Incontestabil, „Paginile bizare" ale lui Urmuz sunt o literatură de revoltă. Intenția satirică e prezentă aproape în fiecare frază. Scriitorul nu e un fantast; ceea ce scrie nu e lipsit de contingente cu realitatea socială a timpului său. Evident, el nu e un scriitor realist. Dar textele urmuziene abundă în aluzii la o societate reală, la instituții, acte, moravuri. Nu ne interesează aici adecvarea sau inadecvarea descrierilor sale. Nu vom căuta în textele lui Urmuz un document. Vom urmări în acest Satyricon imaginile critice. Mijloacele sunt, în această privință, cele ale tuturor satiricilor: șarja, parodia, absurdul. Descoperi pe continuatorul lui Caragiale în masca ridicolă aruncată pe obrazul unei societăți. Dar, mult mai radical decât autorul *Nopții furtunoase*, Urmuz nu se mulțumește cu caricatura. Scalpelul merge mult mai adânc, atacă țesuturile

profunde. Dincolo de viciile societății, el vizează structurile umanului ca atare. Societatea, Știința, Legea, Arta, Religia, nimic nu e cruțat de acest negator. Critica lui Urmuz nu e o punere în lumină a aspectelor negative, o demascare, o denunțare. Scriitorul păstrează măștile. El nu vorbește *despre* o instituție, *despre* militarism (și *contra* militarismului). El se plasează *în* obiect și produce explozia lui dinăuntru. El provoacă criza printr-o subversiune.

Subversiune a unei societăți cu instituțiile, moravurile și agenții ei. Personajele lui Urmuz închipuie - după unele trăsături ale lor, după situația lor - micii burghezi de la începutul acestui secol. Dar, să nu uităm că Burghezul s-a considerat pe sine însuși Omul ca atare, reprezentantul condiției umane.

Să pătrundem în „societatea" urmuziană. O lume de slujbași. „Urmuz grefier!" - exclamă la un moment dat în însemnările ei, Eliza Vorvoreanu, sora magistratului-scriitor. I se pare o enormitate că fratele ei, iubitor de artă, a fost silit să devină un slujbaș, un om al șicanei legislative! În micul univers al lui Urmuz, contemplativul savant Stamate are, în același timp, ocupații în „consiliul comunal". Aceasta îi dă o „nervozitate excesivă" din care pricină mestecă „celuloid brut". Ca și în lumea lui Kafka, în care comis-voiajori, funcționari de bancă, agrimensori sunt puși în ciudate situații care le afectează umanitatea, tot astfel funcționarii, negustorii lui Urmuz sunt, în același timp, excentrice făpturi cu apetituri perverse, având o experiență la limitele umanului.

Funcționarul birocrat își pierde personalitatea și devine obiect. Abdicând de la calitatea de purtător de scopuri el se preschimbă într-un mijloc, o unealtă. Ca și Gregor Samsa, comis-voiajorul lui Kafka, metamorfozat în gânganie închisă într-o carapace chitinoasă, pentru că a renunțat la o existență liberă, pentru că nu mai vrea *să fie*, tot astfel Turnavitu e redus la categoria uneltelor. El e *ventilator* pe la diferite cafenele murdare de pe strada Covaci și Gabroveni,

apoi făcând „mai multă vreme politică" reușește (ca și eroii lui Caragiale care visează să devină funcționari de Stat) să fie numit „ventilator de Stat" la bucătăria postului de pompieri Radu Vodă. Absurditate care nu e decât o imagine parabolică a *reducerii* omului la mașină, prin rutină, prin abdicare la existența liberă, prin mecanismul unei societăți, care degradează omul. Cunoaștem fraza lui Marx: Mașina acceptă slăbiciunea omului pentru a face din omul slab o mașină (*Despre artă și literatură*, p. 48). Turnavitu devine o asemenea mașină pentru că el e *omul slab*, care se constituie pe sine mereu sluga altuia. În slujba lui Ismaïl el îi satisface toate capriciile. Se preschimbă, pentru a-i fi pe plac, în „bidon" de gaz.

Funcționarii sunt ironizați, maltratați în lumea lui Urmuz, ca și în aceea a lui Ubu. Eroul din *Plecarea în străinătate* îi aruncă într-o „cristelnița de var" pe „toți argații" și „trei impiegați definitivi". În *După furtună*, trimișii Fiscului care îi fac eroului „tot felul de mizerii" sunt, în cele din urmă, umiliți și rușinați. Rupând-o la fugă, ei răspândesc pretutindeni, „prin sate și orașe, prin munți și prin câmpie un miros pestilențial fiscal".

Pestilența… birocratică se datorește moravurilor funcționărești: mita (Algazy a luat doar o „singură dată mită", când era „copist la Casa Bisericei"), abuzul de putere (Ismaïl primește zilnic sute de solicitanți de posturi, ajutoare bănești și lemne, care sunt obligați să clocească fiecare câte puțin ouă, fiind umiliți de Turnavitu în timp ce sunt cărați într-un vagonet de gunoi al Primăriei spre locul audienței), intervenții (prin calculele și combinațiile „chimice" ale lui Stamate, fiul său Bufty obține un post de „subșef de birou") etc.

Raportul de posesiune determină servitutea. Între stăpân și slugă, posesor și posedat, nu există - cum am arătat - comunicare posibilă. Societate de negustori, de posesori, lumea lui Urmuz suferă din pricina *împuținării* existenței. Între a fi și a avea exista un raport invers proporțional. „Cum ești mai puțin, cu cât îți manifești mai

puțin existenta - arăta Marx -, cu atât ai mai mult, cu atât mai mare este viața ta înstrăinată, cu atât mai mult pui de o parte din esența ta înstrăinată". (K. Marx și Fr. Engels, *Despre artă și literatură*, p. 43). Stamate, care se va nimici pe sine printr-o reducție continuă, e burghezul care face afaceri (un „negoț nepermis") până și cu „credula" sa soție precum și cu fiul său. Cotadi și Algazy sunt negustori. Dragomir și Grummer sunt asociați-slujbași, acoliții lor. Raporturile lor esențiale sunt cu „clienții". Au procese, se interesează de moșteniri ș.a.m.d.

Toți acești burghezi - negustori, funcționari - au un fel de preocupări sociale. E teribilă ironia lui Urmuz la adresa sistemelor paternaliste, a „bunăvoinței" acelor posesori care pretind că „rezolvă", prin mijloace proprii, „problema muncitorească" sau „problema țărănească". Două asemenea soluții sunt oferite de eroii lui Urmuz, soluții absurde, firește. Ismaïl are obiceiul să meargă travestit și să se agațe de grinzile unei binale „cu scopul unic de a fi oferit de proprietar ca recompensă și împărțit la lucrători. În acest mod spera el că va contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitorești". Pe de altă parte, Cotadi, ori de câte ori trage afară un dop de sticlă de șampanie cu care este astupat, „încearcă să-l împartă în loturi inalienabile și să-l distribuie populațiunii rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod, cu totul empiric și primitiv, delicata și complicata chestiune agrară." Acestea sunt „rezolvările" propuse de burghezia urmuziană. Revolta care alege ca armă absurdul este, în fond, o atitudine ironică în fața irațională a unei lumi.

În textele lui Urmuz se vorbește despre „corupția moravurilor noastre electorale". Gesturi copilărești, de frondă fac cu tifla unor grave instituții: „Căpitănia portului", „Baroul", „Fiscul" sau acte juridice, precum Testamentele. Dar una din satirele cele mai directe lovesc un întreg complex social-politic, o boală a omenirii: Războiul.

*Emil Gayk* este un text ce nu aparține perioadei 1907-1908 când se pare că au fost scrise cele mai multe din „Paginile bizare". După conținutul său, el pare să fi fost scris în perioada neutralității României, deci în prima parte a războiului mondial (1914-1915). *Emil Gayk* e o parodie a demenței belicoase. Sub forma unei parabole apar realitățile impuse de starea de război (sau de neutralitate impusă). Se amintesc: arme, mitraliere, note diplomatice, presa, conferință, pesmeți, revitaliere, politica externă, violarea neutralității, gradele militare, frontul, tratatul de pace etc. Eroul e unul din acei civili războinici ai timpului, care, cu „moralul foarte ridicat", doarme cu capul pe o perină sub care e „o notă diplomatică, o cantitate respectabilă de pesmeți și… o mitralieră". Gayk e, așadar, în război înainte de a fi *în* război. Mereu gata să sară asupra cuiva, „ține să fie bine pregătit pentru orice eventualitate". Strateg de cafenea, diplomat („în frac și mănuși albe"), el e cuprins de nebunia războiului, clamând pentru noi rezolvări - absurde și ele: „să obținem prin intervenția Vaticanului, Năsăudul cu trei kilometri."; el se teme de fapt să nu iasă din „neutralitate". De aceea înoată continuu numai în direcțiunea Nord-Sud. În ora sa liberă se inspiră de la „muze cu bocanci". De fapt, e un nehotărât, între dorința de război și teama de război. Agresivitatea sa se manifestă într-un „război" ridicol cu „nepoata". Întreaga absurditate a unei agresiuni, a unui conflict armat, apare în încercarea de a „ciuguli" a lui Gayk, în faptul că tot el - agresorul - se simte lezat („ceea ce dânsul găsind că i s-a făcut contra oricărui uz internațional"), în enormitatea ubuescă a conflictului („care îi ținură angajați mai mult ca trei ani de zile și pe un front de aproape șapte sute de kilometri"). În sfârșit, „eroismul" lui Gayk și al nepoatei, vanitatea de *miles*

*gloriosus* a celui dintâi (care încetează lupta căci nu găsește un ceaprazar care să-i coasă galoanele noului său grad, de mareșal) totul ține de o batrahomiomahie[16] grotescă. Războiul acesta uriaș, între doi inși - prezentat într-o pagină - construit prin acumularea termenilor, a datelor care umpleau coloanele ziarelor timpului (benzină, fasole, teatru de operațiuni, hrana în bani, retragerea tăiată, schimb de prizonieri etc.) este o întreaga epopee întoarsă - ca o mănușă - pe dos, o epopee preschimbată în farsă. Tratatul de pace e și el satirizat. Părțile convin să încheie „o pace rușinoasă". Se enumeră clauzele, rizibile și ele; se vorbește despre controlul Marilor Puteri, despre garantarea ieșirii la mare, Gayk se va mărgini „la câte o litră de grăunțe ce se obliga nepoata să-i aducă zilnic." Tot ce a învrăjbit omenirea apare, în acest apolog, absurd, futil, grotesc. Războiul lui Emil Gayk cu Nepoata e o *repetiție* parodică a tragediei trăite și narate zi de zi în publicistica din timpul primului război mondial.

## Parodia științei și a pedanteriei didactice.

Caietele, din nefericire, pierdute, ale lui Urmuz ne-ar fi relevat - puținele note care au supraviețuit stau mărturie - preocupările unui om cultivat, *curios* în toate sensurile cuvântului. Fără îndoială avea o curiozitate deschisă ideilor filosofice, teoriilor științei, „noutăților" secolului. Preocupările gânditorului Urmuz - grave, prin natura lor și a celui care le rumina[17] - erau sabotate în economia spiritului său de un demon ghiduș, care nu respecta nimic, pentru care totul era

[16] „*Bătălia broaștelor cu șoarecii*", poem eroi-comic grec atribuit lui Homer. Compus, probabil, între sec. 6 și 4 î. Hr.

[17] 1. (Liv.; despre animale) A rumega. 2. tr. (Fig.) A medita asupra unui fapt.

rizibil. Ce putea fi mai mult în ochii lui Urmuz decât metafizica și astronomia (poate numai muzica pentru care nutrea o irepresibilă pasiune). Dar același om pe care în ore de meditație (adevărată *delectatio morosa*) îl vedem speculând asupra binelui și răului e gata să zeflemisească prea nobilele discipline, să compună o parodie a Filosofiei și Științei. Stamate e, în mod evident, un om dedat severelor speculații, un contemplativ, un savant. Masa din salonul său e „bazată pe calcule și probabilități", iar pereții „interiorului turc" sunt măsurați cu compasul, „pentru a nu scădea la întâmplare". Exces ridicol de exactitate, pedanterie a savantului? Stamate contemplă, cum știm, cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, doi oameni cum coboară din maimuță ca și „Auto-Kosmosul infinit și inutil". Întreaga familie se uită „cu binoclu, în Nirvana". Evident, parodie a științei. Stamate este, cum am văzut, un Faust ispitit de demonul malign al Eros-ului, un savant și un metafizician. Pe masa lui e un „vas ce conține esența eternă a lucrului în sine". Ar putea fi unul din acei „comeseni" care discută - în textul lui Urmuz, *Puțină metafizică și astronomie* - despre problema cosmologică.

Savanții „comeseni" din *Puțină metafizică și astronomie* refuză - cum știm - teza teologic-metafizică a Logosului, înlocuind-o printr-o supoziție pseudoștiințifică burlescă, aceea a primordialității „alfabetului surdo-mut". O cosmogonie hazlie: „nu este posibil ca materia cosmică, astrele să fi învățat chiar de la început a grăi ceva; că e prea posibil ca ele să nu fi fost în stare, la început, nici măcar să se ceară afară, și nici chiar să zică papà sau mamà". Problema originii universului, a primului motor nu poate fi rezolvată, dacă - susțin „comesenii" - încercăm să sesizăm, să descoperim „forța primordială", „cauza cauzelor", direct, sau - cum spun ei - „de la început, dinapoi". Ea se relevează doar atunci când se încearcă prinderea ei „pe flanc"... șiretlic al metodei pseudosavanților pe care „plebea ideologică, naivă", așteptând „rezultatul afară, în curte",

nu-l poate înțelege. Parabola *Puțină metafizică și astronomie*, în afara implicațiilor ei antisacrale, satiră a teologilor și cărturarilor, e o bufonadă în care știința, savantlâcul grav este ironizat după o clasică rețetă. *Magister dixit*: corpii cerești nu sunt nici creați, nici necreați, ci „copii ai nimănui" ieșiți din calcule reușite sau nereușite și cu chiu cu vai, în rate, și hrăniți insuficient la institutul „Maternitatea cerească cu lapte contrafăcut cu apă gazoasă de lăptăresele Căii lactee". Ipoteza cosmogonică grotescă, adevărată farsă metafizică.

Ştiința - în parodia ei urmuziană - se dedă la asemenea combinații. Ea este o întreprindere ale cărei produse sunt ridicole. Un fel de știința universală infuză dă naștere corpilor cerești, în urma unor calcule mai mult ori mai puțin reușite, după cum prin „syntheza chimică" s-a reușit să se fabrice un... Ismaïl. Homunculus face parte din minunile științei! De altfel, nici miracolele naturii nu sunt mai prejos. Natura la Urmuz este îndeajuns de artificială și ea: e vorba de natura dintr-o Grădina Botanică. Fenomenele naturale sunt prezentate ca în anumite descrieri științifice. Astfel, în portretul lui Cotadi ni se dau asemenea detalii observate parcă de un naturalist: „O particularitate a lui Cotadi este că, fără să vrea devine de două ori mai lat și cu totul străveziu, dar aceasta numai de două ori pe an, și anume când soarele ajunge la solstițiu".

Parodia științei se asociază în „Paginile bizare" cu aceea a stilului didactic, a unei anumite, obișnuite pedanterii de belfer. Întreg textul *Ismaïl și Turnavitu* are alura unei lecții de științe naturale. Parcă ni se descrie o specie de animale (de fapt, două animale-prototip), ori niște elemente chimice cu proprietățile lor. Într-un stil de manual școlar ni se descrie Ismaïl: „Ismaïl este compus din... și se găsește astăzi cu foarte mare greutate". Tonul calm, detașarea,

compunctiunea[18] didactică, claritatea descripției, totul, în *Ismaïl și Turnavitu* indică parodia Academiei. Evident e ironizată o metodă: din ce se compune Ismaïl, unde se găsea (istoric al speței), fabricarea (natural și artificial), cu cine e asociat, ce acțiune are, unde se găsește acum. Se notează statutul actual al științei în privința acestui subiect. Scrupulele „pedagogice" îndeamnă autorul descrierii, profesor pedant în acele clipe, să spună ce *nu se știe* în legătură cu subiectul (despre Ismaïl, nu se știe, cea mai mare parte din an, unde se află). Alteori se indică sursa incertă: „se zice că", „se crede". E respectată o ordine a expunerii, care e pedant didactică. Într-o altă narațiune descriptivă - *Cotadi și Dragomir* - se arată ce „se mai știe" în legătură cu tema tratată: „Se mai știe despre Cotadi că se hrănește numai cu ouă de furnici, pe care le introduce pe o pâlnie dând în schimb afară sifon și că este astupat timp de șase luni pe an cu un dop de sticlă de șampanie..." și descrierea tipului Cotadi, al excreției sale continuă. Aparatele lui Cotadi-Dragomir, Algazy și Grummer sunt analizate cu minuția pedantă a naturalistului (om de „știință" nu literat, firește). În legătură cu Emil Gayk ni se oferă amănunte privitoare la anatomie, fiziologie, mod de trăi. Apoi se trece pe un alt plan - naturalistul devine istoric - pe planul teoriilor politice. Nu ne mirăm că Gayk ține atât la educarea nepoatei sale pe care o adoptase încă pe când era elev. Gayk încercase să-i dea acestei nepoate o „educație aleasă", să o ajute - prin sfaturi pertinente - în formarea unei „culturi generale". Totul în zadar. Cultura livrescă ca și pedanteria savantă sunt străpunse de izbucnirea apetiturilor subiacente, a unui univers subteran al violenței. În pofida sfaturilor lui Gayk privind „cultura generală", în ciuda pensionului în care i-a fost educată nepoata, unchiul sare să o ciugulească și, între ei

[18] Compunctiúne s. f. 1. pocăință, umilință; remușcare. 2. (ir.) gravitate afectată.

izbucnesc ostilitățile.

Parodia stilului didactic se extinde și asupra „moralei", a învățăturii cu care orice fabulă care-și merita numele trebuie să se încheie. Structural parabole, apologuri, textele bizare ale lui Urmuz comportă asemenea moralități. Cu una din ele se termină *Plecarea în străinătate*. „Concluziune și morală" absurdă, cum e, de altfel, și aceea a unicei fabule a lui Urmuz care se încheie cu aceste cuvinte reprezentând titlul unei lecții din cartea de „intuiție" de la școala primară de altădată: „Pelicanul sau Babița".

## Tehnica grotescă.

Progresul științei moderne la care, nu o dată, Urmuz face ironice aluzii, este strâns corelat cu „miracolele" tehnicii nu mai puțin moderne care par, de asemenea, să-l fi urmărit. „Din copilărie - istorisește Eliza Vorvoreanu - se gândea la: 1. Captarea undelor sonore (sunetul - preocuparea lui!). Să audă muzica din tot cuprinsul lumii (încă nu exista radio) și din astre, dacă se poate..." Citindu-l pe Kafka, pătrunzând în lumea sa, în multe privințe arhaică, te surprinde un articol entuziast al scriitorului din Praga, cu privire la aeroplanele din Brescia. Contemporanul său român se interesa și el, cu multă asiduitate, de progresele aeronauticii. Succesele lui Aurel Vlaicu îl entuziasmau. Îl urmărise pe Blériot în 1908, pe Aurel Vlaicu. Voia să zboare: „omul să aibă aripi". Departe de a fi un adversar al tehnicii, Urmuz-omul ne apare ca un fervent al iscusințelor lui *homo faber*. „Urmuz - ne spune sora lui - era un premergător (cu gândul) în toate activitățile omenești". Obsesia mecanicului - pe care am remarcat-o vorbind despre omul mecanomorf - a determinat și a fost determinată la rândul ei de această înclinație a sa. Prozele sale sunt pline de unelte, mecanisme,

de o aparatură ciudată, în general delabrată, grotescă.

Am amintit în legătură cu *omul mecanomorf* tablourile lui Marcel Duchamp și Francis Picabia. O instalație urmuziană ne amintește de unele desene manieriste. Aceasta constă într-un tub de comunicație din apartamentul lui Stamate, tub care, în același timp, slujește la contemplarea celor „șapte emisfere ale lui Ptolomeu". Tot Eliza Vorvoreanu ni-l prezintă pe fratele ei astfel: „Suit pe acoperișul casei, cu globul constelațiilor în mână, studia așezarea stelelor pe firmament". În gravurile unui Athanasius Kircher poți vedea asemenea tuburi bizare de comunicație, ca acela al lui Stamate, denumite *Spionnage-Ohr* - urechi de spionaj. De altfel, unele manevre tehnice din apartamentul lui Stamate își au ilustrarea, *avant la lettre*, în vechi desene manieriste. Într-adevăr, pereții „interiorului turc" al familiei Stamate sunt măsurați „cu compasul pentru a nu scădea la întâmplare". Minuție grotescă, pedanterie absurdă a omului cu compasul, ca în seria diagramelor celebre ale lui Max Ernst, intitulate *Malheurs des Immortels*. De altfel, în casa Stamate în care am văzut un reprezentant al științei, al Sapienței umane, avem un întreg inventar al ustensilelor tehnice, dintre care unele primitive, altele deosebit de moderne. În „subtpământa" se ajunge printr-o trapă în dușumea, iar familia Stamate e legată în încăperea scundă, din fund, de un simplu țăruș bătut în pământ. Dar în canalul din „subtpământa" circula „un cărucior pus în mișcare cu manivela". Urmuz are pasiunea acestor vehicule în care, sau cu care, circulă personajele sale, ca și făpturile lui Samuel Beckett cărora nu le lipsește bicicleta. Vehiculele nu sunt deosebit de complicate. Cu ajutorul căruciorului cu manivelă, Stamate circulă în labirintul său subpământean. Turnavitu se folosește de un simplu „vagonet de gunoi al primăriei" pentru a-i transporta pe solicitatori până la Ismaïl. Anonimul din *Plecarea în străinătate* utilizează „prima căruță cu arcuri" pe care o întâlnește în cale, iar Algazy se

mulțumește cu o simplă roabă în deambulările sale. Fuchs folosește și el, la un moment dat, un „mijloc bizar de locomoțiune". Pentru a ajunge într-un „cartier întunecos" la slujitoarele terestre ale Venerei el „pedală trei ore la piano". Era evident cel mai apropiat vehicul pe care-l putea folosi muzicianul. De altfel, tocmai mânia deambulatorie a acestor personaje, agitația lor continuă îi obligă să utilizeze asemenea vehicule. Ca și „călătoria" care, psihanalitic, are semnificația morții, motivul vehiculului implică un sens funerar. Astfel, e cert că lui Stamate căruciorul din „subpământa" îi slujește drept barcă a lui Charon.

Familia Stamate mai are în apartamentul ei diverse ustensile. Astfel, robinetele „expres construite" în „sala de recepție" slujesc la una din recreațiile favorite: familia dă uneori drumul la apă, iar atunci când apa ajunge să se reverse, cu toții trag „de bucurie, focuri de pistol în aer". Robinetele, pistolul, aparatul de fotografiat cu care Stamate ia instantanee prin biserici, „benoclul" cu care toți trei membrii familiei se uită în Nirvana, tubul periscop au în genere utilizări absurde și ca atare operațiile tehnice săvârșite cu ajutorul lor sunt umoristice. E un gen de umor pe care îl putem numi al *mecanismului deviat*. Atunci când „benoclul" a deviat - în ficțiune, bineînțeles - de la rosturile sale firești, când personajele văd prin el direct în Nirvana încetează valoarea sa instrumentală, și instrumentul de vedere devine o unealtă clovnescă. Pâlnia însăși, instrumentul manevrelor erotice ale lui Stamate, e un asemenea mecanism deviat umoristic. În general, instrumentele de care se servesc acești eroi, în apartamentele lor bizare, sunt cele ale micii burghezii de la începutul secolului: soneria, scara mobilă de lemn, stofa de macat nu lipsesc. Nici abajurul care e folosit, însă, de Turnavitu, drept instrument de clocit. Unelte mai rare - odgon, pământuf muiat în ulei de rapiță etc. - dau un aer insolit îndeletnicirilor urmuziene. Evident, Emil Gayk omul-pasăre belicos

e înzestrat cu o mitralieră pe care o ține sub perină. În asemenea condiții „miracolul" tehnicii apare un triumf al grotescului. Dar grotescul este, prin definiție, unire a contrariilor. Dacă imaginea unei mitraliere sub perină stârnește în noi o inevitabilă reacție hilară, în schimb scurta odă a Revolverului, scrisă de Urmuz în iulie 1914 - „tu ești cel care poți dispune cum vrei de acest creier! Tu ești deci zeul cel mai puternic!..." - conține un elogiu ironic-patetic. Grotescul încetează a mai fi comic și tehnica, divinitate macabră, își revelează un chip sinistru.

## Procesul Legii.

Urmuz a fost un om obligat prin meserie să împartă dreptatea. Nu știm în ce măsură a fost drept, dar știm că meseria însăși a împărțirii dreptății îi repugnă. O ciornă de sentință judecătorească, ce ni s-a păstrat cu scrisul sau, e teribil de chinuită. Ea seamănă cu paginile pe care le avem, cu variante, ale uneia din ficțiunile sale absurde (*După furtună*): ștersături, corecturi peste alte corecturi, modificări dictate de o scrupuloasă conștiință stilistică. Dar, probabil, nu numai conștiința stilistică era excesiv de scrupuloasă. Pe acea ciornă de sentință judecătorească e și o reflexie privitoare la suferința omului („Sunt cazuri când Dumnezeu nu te poate ajuta decât dându-ți mereu suferință") și la situația victimei ca „creditor privilegiat al lui Dumnezeu". Sensibilitate la suferința altuia?

„Faci dreptul; acolo poți studia serios." - îi spusese tatăl său. Urmuz a devenit judecător, apoi grefier la Înalta Curte. „Scria, scria, copiind dosare" - își amintește d-na Eliza Vorvoreanu. Pe dosul unei ciorne judecătorești care ne-a rămas sunt notate în fugă câteva note muzicale. O evadare, desigur, de sub obrocul opresiv al Legii. Trebuie să adăugăm că, pentru Urmuz - ca și pentru Franz Kafka -

sfera Legii se acoperă cu aceea a Tatălui. Autoritatea paternă e un simbol al tuturor autorităților. La Urmuz, chiar Tatăl e cel care a obligat Fiul să slujească Legea. În „Pagini bizare", avem numeroase indicii ale revoltei, ale subversiunii Fiului împotriva Legii și a Tatălui.

Textele urmuziene deschid un mic proces - prin ironie, satiră și umor - lumii șicanei judiciare. Ironie: Stamate stă „opt zile libere" cu fața la pământ pentru a fi pus „în posesiunea" Pâlniei. Pentru el, acesta e „termenul necesar" pretins de „procedura civilă". Formalitățile procedurale sunt rituri absurde la care eroul lui Urmuz se supune, din slăbiciune, pe care autorul le ridiculizează în schimb, tocmai obligându-și eroii să le urmeze. Un alt personaj, Ismaïl, se teme de „răspunderea penală", în comerțul său cu viezurii; el se pune la adăpostul legii eludând-o, dar nu revoltându-se. De altfel, Ismaïl, el însuși, impune legi absurde solicitatorilor săi, pretinzându-le să clocească. De asemenea, pe Turnavitu îl obligă la servituți umilitoare. Ismaïl e Fiul (sechestrat de Tatăl care e Autoritatea sa tutelară). Dar legea Fiului e, cum am văzut, și ea arbitrară. Victimă a legii abuzive, el face la rândul său victime. Nu necesitățile, nu legile domină ci una singură, a Bunului-plac. Teama de lege? Desigur - Gayk înoată 23 de ore pe zi numai într-o singură direcție - de teama prescripțiilor neutralității. Frica de lege nu exclude abuzul. Gayk deține autoritatea asupra nepoatei. Prepotent, agresiv, el o pedepsește pe aceasta atunci când se răzvrătește.

Orice înțelegere, orice tratat apare la Urmuz sub o formă burlescă. În „pacea rușinoasă" pe care o încheie Gayk cu nepoata vedem parodia convențiilor. Clauzele tratatului sunt absurde.

Se pare că Urmuz avea reticențe în raporturile sale cu colegii de la Casație. Avea - cum știm din însemnările lui Arghezi - o adevărată teroare că, sub identitatea falsă (pentru el, omul Legii) de Urmuz, ar putea fi recunoscut de cei de „acolo", de oamenii Justiției.

De aceea ni se pare plină de umor (involuntar, poate) acea promisiune a lui Tudor Arghezi pe care i-o face grefierului-scriitor, de a publica „paginile" sale „bizare" "care vor contribui să-ți sporească - spunea redactorul *Cugetului românesc - foloasele* funcției de magistrat". *Algazy & Grummer* sporind „foloasele funcției de magistrat" ale lui Urmuz, cel terorizat de ideea că la Casație s-ar putea afla ceva despre năstrușnicele sale ocupații literare! și mai ales, despre săgețile sale - cât de timide! - împotriva Legii. S-ar părea că Urmuz se cenzurează pe sine însuși cu atâta severitate încât nu-și îngăduie o ieșire mai directă împotriva autorităților pe care le abhora[19]. Iată un caz. Eroul anonim din *Plecarea în străinătate* este - după toate semnele - un magistrat, un om al Legii. Biroul său de lucru exală un miros delicios (care dă mari voluptăți rațelor sale). În variantele manuscrise, *înlăturate* de narator, mirosul se referă la lumea Tribunalului („un ușor miros de prezident"), ori la convenții, privilegii și embleme din aceeași sferă („pătrunzător miros de mânz, și de emblemă", „miros de privilegii și embleme"). După ce ia „ultimele dispozițiuni care erau și ultima sa voință", merge să se înscrie în barou. Supremă ironie. Înscrierea în barou e echivalentă aici - cum am mai spus - cu o sinucidere.

## Musica, ars diaboli.

„Artist din fire". Astfel ni-l prezintă pe Urmuz, sora lui Eliza Vorvoreanu. Tot ea ne vorbește despre faptul că picta în orele de răgaz, că admira reproducerile după sculpturile eline din rotonda Ateneului („Venus de Milo era încântarea lui") și că, mai presus de

[19] Abhorá, abhorez, vb. I. Tranz. (Livr.) A avea ură, dezgust, aversiune față de cineva sau de ceva.

orice, adora muzica: „parcă-și strângea sufletul în pumni ascultând de sub loja din fundul sălii - ca să prindă mai bine ansamblul orchestrei. Seara, strânși în jurul pianului, ascultam tăcuți și reculeși fugile lui Bach, sonatele lui Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert etc., cântate de mama, bună pianistă". Mama nu l-a încurajat, se pare, în studiile sale muzicale, iar tatăl său, spirit pozitiv, a fost de-a dreptul împotriva lor: „Ia cartea și învață, n-oi fi vrând să ajungi lăutar!" Totuși Dem. Demetrescu-Buzău ia lecții de contrapunct, umple dosarele sale de la casație cu portative grifonate în pripă. Dorea să vină la București, acceptând până și postul de ajutor-grefier la Casație pentru ca să poată asculta concertele de la Ateneu. Era membru „activ" al „Cântării României" - „societate corală pentru cultivarea simțului artistic". Din multele partituri care - după Sașa Pană - umpleau cea mai mare parte dintr-o ladă, n-au rămas decât unele fragmente autografe. Scrisul muzical al lui Urmuz e foarte elegant. În cele câteva măsuri pe care le avem, indicațiile compozitorului prevăd o trecere de la *pianissimo* la *pianopianissimo*, apoi un *crescendo rapid* la *fortissimo* și o revenire la *pianissimo*. După moartea lui Urmuz, notele sale muzicale au fost date unui prieten, Dr. Traian Popescu. Ele nu se mai găsesc. Unde au dispărut nu se știe. Ne-au rămas cele câteva măsuri din sonata nr. 2. O mare pasiune zădărnicită.

În lumea lui Urmuz se face destul de multă muzică. Soția lui Stamate compune madrigaluri pe care le semnează „prin punere de deget". Cotadi e un om-instrument muzical: are înșurubat la spate acel capac de pian cu care scoate sunete înspăimântătoare. Muzică grotescă. În realitate, marea pasiune a lui Urmuz apare în scrierile sale sub chipul marii tentații. Muzica e o *ars-diaboli*.

Într-adevăr Stamate e ispitit de „o voce femeiască", o voce de sirenă, ce mergea drept la inimă și se auzea în depărtare, pierzându-se ca un ecou. În zadar Stamate se apăra de ispită ca Ulise,

astupându-și urechile. Cade în mreaja ispititoarei preamuzicale.

La fel, Fuchs. Se pare că a existat un model al eroului acelui poem eroico-muzical care cânta isprăvile lui Fuchs. După unele informații, ar fi existat un oarecare Theodor Fuchs (1880-1953), pianist, acompaniator al lui Enescu, care-l chema Fuchserl. Compune, se pare, simfonii, concerte, sonate. Într-un timp ajunsese să cânte la pian, prin cinematografe, pentru a se întreține, acompaniind acțiunea filmelor mute. Avea, se spune, o aparență feciorelnic-pură. În ficțiunea sa Urmuz împrumută doar numele personajului real. Epopeea lui Fuchs este aceea a unui Ghilgameș al muzicii, convertind totul în muzică. Gloria și pierzania sa i-o aduce muzica. De la nașterea sa - prin urechea muzicală a bunicii - până la dispariția sa în infinit, prin anatomia sa din care nu lipsesc notele muzicale, totul e muzică. Fuchs seamănă cu acel straniu personaj dintr-un tablou al lui Hieronymus Bosch, crucificat pe o harfă, străbătut de strune. Existența sa („trei ani ascuns în fundul unui pian"), studiile („în câteva minute termină de studiat armonia și contrapunctul și absolvi cursul de piano"), alterările din persoana sa (îi mai rămâne un „sol diez" după ce sunetele ce îl compuneau se alterează), lăcașul său (în umbrelă, închis cu „două chei muzicale") etc., totul ar indica o vastă parodie a muzicantului. Dar textul scris de un om al Muzicii e - tipic urmuzian - un atac subversiv, mai exact, o subversiune a Muzicii. Într-adevăr, muzica acționează ambiguu în existența lui Fuchs: ea îi dă puritatea, ea îl corupe. Fuchs e o victimă a unei arte diabolice. Ambiguitate a acestei arte ca și a tuturor artelor.

## Homo ludens.

Urmuz nu este un estet. Amator al gratuitului, al jocurilor

absurde, el nu este totuși un *jouisseur*. Melomanul dintr-însul nu îl făcuse robul structurilor muzicale, al deliciilor muzicii ca artă. Literatura, pe care nu pierde prilejul s-o ironizeze, nu are într-însul un pasionat. Dacă-i lipsește rafinamentul și perversiunea estetului, aceasta e pentru că, în cele din urmă, arta înseamnă pentru el calea unică spre un tărâm al inocenței, jocul cel mai pur, mai gratuit dintre toate jocurile. El e un *homo ludens*. Caracterul ludic al scrisului urmuzian este evident. Dar, jocul care apare necontenit în „paginile bizare" nu implică fortuitul facil al unei imaginații vagabonde ci efortul de organizare al unei fantazii scrupuloase. G. Călinescu într-un mic articol închinat lui Urmuz (cf. *Capricorn*, I, 1 dec. 1930) remarca existența jocului în creația urmuziană. „Mi-aduc aminte foarte bine - spune el - că înainte de război ne întreceam la școală făcând astfel de farse: *Maleabilitatea tropicală a gheizerilor internaționali se scade coeficientul sferic al razelor marine*. Adică o incoerență gramaticală și o vagă asociere externă de imagini și idei. Acesta e jocul lui Urmuz cu deosebirea că asocierea e mai adâncă și neprevăzutul mai savant". Da și nu. În fraza pe care o citează Călinescu recunoști nonsensurile școlărești. Adolescentul are aplecare spre asemenea rupturi ale ordinei - mai puțin logic-gramaticale, mai curând didactice. Întreg „conținutul" frazei pe care o citează e alcătuit din termeni aparținând „materiei" scolastice: maleabilitate, tropice, gheizeri, internațional, sferic, raze, coeficient, „se scade" (din matematică). Este, firește, ceva jucăuș într-o asemenea propoziție: cuvintele par să o ia razna. Dar lipsește ceremonialul specific jocului copilăresc, artificiile ludice, caracterul cvasimagic al jocului. Incoerența nu e atât gramaticală - cum afirmă Călinescu - ci de idei. Avem de-a face cu o asociere, într-adevăr vagă, de concepte, acestea fiind și ele destul de vagi în mintea școlarului. Nu este acesta „jocul lui Urmuz". Recunoști și la el termeni scolastici (mai exact tehnic-savanți); descoperi în textele sale

o parodie a pedanteriei didactice. Dar amuzamentele ludice ale lui Urmuz sunt - cu un termen joyce-ian - *jocoserioase*. Obsesiile, afectele distorsionate, structurile maniacale pe care le revelează textele sale sunt departe de a aparține unui psihism infantil. În formulele lui Urmuz nu este doar organizarea rudimentară - bazată pe simple asociații prin contrast ori printr-o vagă contiguitate - a frazei tipic școlărești a lui Călinescu. În formula școlărească nu există decât rudimentul unei organizări gramaticale, nu și acela al unei organizări în baza unor complexe subterane. Ea nu e decât întâmplător umoristică și, în nici un caz, dramatic tragică. Ea este estetic neutră, indiferentă. Nu găsim la Urmuz doar o „vagă asociere externă de imagini și idei" ci o foarte precisă, voită, ordonată asociere internă. De altfel, însăși căutarea, intenționalitatea ca și acuratețea scriiturii neîncetat supusă corecturilor, elimină posibilitatea unei creații-joc, după cum - fără îndoiala - „metoda" lui Urmuz nu era aceea a unui dicteu mai mult sau mai puțin automat.

Dar „Paginile bizare" abundă în „copilării", în elemente ludice. Omul lui Urmuz are o natură jucăușă, e un *homo ludens*. Astfel, familia seriosului Stamate (savant și membru al „consiliului comunal") se amuză în felurite feluri. Unul din aceste amuzamente ludice este acela de a arunca „cu cocoloașe făcute din miez de pâine, sau cu coceni de porumb" în Nirvana. Alteori, familia pătrunde în sala de recepție a apartamentului pe care-l ocupă și se dedă la strengarii: „dau drumul unor robinete expres construite acolo, până ce apa, revărsându-se, le-a ajuns în dreptul ochilor, când cu toții trag atunci de bucurie, focuri de pistol în aer". Aceste amuzamente (similare cu cele pe care le întâlnim, sub numele de „Belustigungen" în unele texte ale lui Kafka, de ex. *Beschreibung eines Kampfes*, sau cu jocurile de care era atât de mare amator Lewis Carroll) reprezintă o eliberare de sub opreliștile vieții „serioase". Urmuz însuși indică (în *Pâlnia și Stamate*) rolul *recreator* al jocului: „Aceste ocupațiuni

îndeajuns de obositoare îi fac, cu drept cuvânt să se amuze, ajungând uneori cu îndrăzneală până la inconștiență." Există, într-adevăr un regat al amuzamentului (al acelor *Belustigungen* kafkiene, ori al jocurilor absurde carrolliene) în care spiritul trăiește în devergondările[20] fanteziei descătușate. Un comentator al lui Kafka, Walter H. Sokel, explica astfel aceste „amuzamente": „Spiritul domnește aici absolut, dar e un spirit perfect descătușat, total egocentric - o parodie a idealismului subiectiv al filosofiei germane din timpul romantismului." „Aceste Belustigungen dovedesc (la Kafka, n.n.) că e imposibil să trăiești" (Franz Kafka - *Tragic und Ironie*, München, 1964, pp. 34-35). Într-adevăr, jocurile eroilor lui Urmuz sunt manifestări ale unui eu rebel care, incapabil de a-și supune lumea, o parodiază, o subminează prin joc. Ismaïl evadează uneori de sub tutela paternă și, travestit, îmbrăcat în rochii înflorate, se duce „să se agațe de grinzi pe la diferite binale". Ismaïl e, de altfel, mare amator de asemenea *Belustigungen*. Îi cere lui Turnavitu să-l sorcovească pe rochie. Turnavitu face și el șotii copilărești, gesturi - amintind jocurile „ludicrous" ale autorului lui *Alice în Ţara Minunilor* - precum: „spânzurarea unei șopârle de clanța ușii Căpităniei portului" din Majorca sau Minorca. Asemenea acte, al căror caracter ritual, după cum am văzut, e evident, aparțin universului ludic-infantil. Copilul e amator de mici ceremonii, de gesturi și rituri pseudo-magice, de repetarea aceleiași șotii, mereu acelorași cuvinte de încântare.

Dar textele urmuziene sunt pline de asemenea *guignolade*. Anonimul din *Plecarea în străinătate* își coase două tampoane de sugativă în căptușeală, ca un elev pus pe șotii. Soția lui îi oferă ca unui copil care se duce la școală „două lipii, un caiet de desen de

[20] Devergondá vb. I. refl. (Franțuzism) A se destrăbăla, a se dezmăța, a se desfrâna, a se strica.

Borgovan și un zmeu cu speteze din patru." E adevărat că soțul le refuză cu indignare, dar își acompaniază refuzul cu un gest de copil încăpățânat și neastâmpărat, „scuturând niște alune într-un sac". Aproape toți eroii lui Urmuz au într-înșii ceva de copil monstruos, un infantilism pervers; fac acte ludice, dar se vor „mări"; refuză copilăria rămânând în ea. Farsele lor sunt cele ale unor ștrengari care vor să-i bage pe ceilalți în sperieți. Stratagema naivă a lui Cotadi care-i surprinde pe mușterii săi lovind cu capacul pianului în dușumea, ori aceea a tovarășului său de joacă, Dragomir, care-și lungește gâtul artificial cu un grumaz de mucava, care se bucură de „câte un bobinaș de arnici pentru dres ciorapii" descoperit într-un lighean plin cu scorușe pe care le primește, descoperă caracterul lor infantil. Până și războiul lui Gayk (care, încă elev, a adoptat o nepoată) e o joacă, fiind, de fapt, o mimare a unui război „de-a binelea". Algazy se joacă și el, trăgând de capătul unei sfori, din buzunar, și făcând să-i tresalte barba. Anonimul din *După furtună*, are grijă să dea „regulat drumul în văzduh unor muște" cărora le introducea sub „coadă lungi fâșii de hârtie velină."

Copilării, amuzamente ludice. Toate aceste *Belustigungen* trădează infantilismul eroilor lui Urmuz. *Homo ludens* se travestește, se metamorfozează, recurge la trucuri, pune la cale farse, săvârșește acte ceremoniale, rituri jucăuș-magice. El are simțul umorului, apetență pentru mistificări. Reprezintă proliferarea imaginarului, dincolo de limitele, de obligațiile vieții „serioase". *Homo ludens* nu cunoaște limite, legi imperative. Firește existența sa se petrece, gesturile sale sunt săvârșite într-o lume a aparențelor, lume evanescentă a lui *ca-și-cum* (a ficțiunii *als-ob*). Jocul - care în copilăria adevărată reprezintă, între altele, un exercițiu pentru viața adultă de mai târziu - în universul infantil fictiv reprezintă una din modalitățile spargerii schemelor și categoriilor realului.

## Apocalipsa literaturii.

Dincolo de toate corespondențele literare care se pot stabili între „paginile bizare" și alte texte vechi ori moderne, ești urmărit, citindu-l pe Urmuz, de îndepărtate ecouri ale Apocalipsei. S-ar putea spune că scrierile acestea constituie un fel de *Apocalypsis cum figuris*. Scenografia apocaliptică - de pildă, făpturile monstruoase - e evidentă. Universul urmuzian (prin delabrarea obiectelor, decrepitudinea făpturilor, decompoziția generală) se află în zodia sfârșitului. O eshatologie stranie, ca aceea închipuită în tablourile lui Hieronymus Bosch. Urmuz închipuie o apocalipsă și, înainte de toate - căci e un om al Cuvântului nu al Legii - o apocalipsă a literaturii. S-ar putea găsi, desigur, mai apropiate nouă decât scrierea vizionarului din Patmos, texte literare apocaliptice moderne. Expresioniștii au fost mari amatori ai imaginilor eshatologice. Prin expresia patetică, prin ricanare, ironie, sarcasme și, mai ales, prin predilecția marcată pentru grotesc, Urmuz poate fi apropiat în spirit de unii expresioniști, contemporani ai săi - fără îndoială necunoscuți lui.

Am vorbit despre o scenografie apocaliptică. „Paginile bizare" abundă, cum am văzut, în invenții spectaculoase. Un *spectaculum mundi* se desfășoară în fața ochilor noștri. Ca într-un teatru de marionete, ca într-un muzeu Grévin în care figurile ar fi animate, făpturile urmuziene joacă marea comedie a *sfârșitului*, și, înainte de toate, la acest literat, a sfârșitului literaturii.

Nu putem crede în talentul lui Urmuz muzician. Adevăratul Urmuz-creator nu era acolo, la Ateneul Român, ascultând sufocat, cu inima chinuită de dulci spasme, simfonii și concerte pentru pian și orchestră. Urmuz nu putea fi robul entuziasmelor estetice imediate. Posedat al creației, al operei? Nicidecum. Creația artistică,

literatura, muzica însăși, el le considera cu detașare. Or, detașarea, distanțarea sunt poziții ironice care interzic scufundarea într-un estetism banal, Urmuz n-ar fi putut deveni, niciodată, creatorul unei *Opere* de dragul operei. Ironia sa acționează ca un acid corosiv împiedicând creația, deplasând-o de la obiectivele ei. Observăm necontenit în „paginile bizare" detașarea de propria sa creație a unui creator. Ironia urmuziană rezidă în această detașare ca și într-o depășire a neputinței de a atinge un absolut estetic. Ironia e o compensare, o sublimare a unei dezamăgiri. Asemenea unor romantici germani (Jean Paul, îndeosebi), Urmuz ironizează realitatea dată (Gayk „are gâtlejul totdeauna supt și moralul foarte ridicat."), ca și realitatea ideală (același Gayk „se inspiră de la muze cu bocanci"). Valorile sunt tratate cu ironie; cultura nu e cruțată nici ea (nepoata lui Gayk e rugată printr-un chelner, de unchiul ei, „să se spele în fiecare sâmbătă pe cap și să-și formeze neapărat o cultură generală"). Meschinăria ca și absolutul sunt supuse, deopotrivă, coroziunii prin ironie. Iubirea, „sentimentul puternic și neînvins de tată", „îndatoririle" de soție, obiceiurile creștinești, nimic nu e cruțat. Amestecul de gravitate - pedantă uneori - a tonului, și de fantezie burlescă este caracteristic pentru ironia urmuziană. Dar nu considerau romanticii ironia drept „un amestec de seriozitate și glumă" (Fr. Schlegel)? Succesor al ironiștilor romantici, Urmuz procedează la o autoironizare a spiritului. („Ironia e un simț, un organ pentru ceea ce e negativ" - afirma Søren Kierkegaard). El vede nimicnicie, deșertăciune peste tot, fiind convins de nimicnicia spiritului ironic el însuși. Urmuz adoptează, prin ironia sa, duplicitatea spiritului creator și de-creator; el vrea să se întâlnească pe sine atât *în* cât și *în afara* creației sale.

Duhul negației care se folosește de mecanismul ironiei recurge și la o anume mecanică umoristică. Textele lui Urmuz revelează o modalitate a comicului ca sentiment al contrariului, întrucâtva, în

sensul definiției pe care Pirandello o dădea „umorismului": „Il comico è appunto un avvertimento del contrario, l'umorisimo è il sentimento del contrario". De aici, comicul urmuzian întemeiat pe incongruențe. Incongruențe naturale: Ismaïl se plimbă cu viezurele; Turnavitu „îi servă și de salam". Incongruențe sociale: rezolvarea chestiunii muncitorești prin agățarea de grinzi a lui Ismaïl și împărțirea sa la muncitori. Incongruențe logice la tot pasul.

Umorul lui Urmuz ar putea, uneori, să treacă drept o aplicare a definiției bergsoniene a comicului. Mecanicul *plaqué sur du vivant*, ca sursă a râsului, apare frecvent în „paginile bizare", în care foiesc toate acele făpturi mecanomorfe, acei oameni-ventilator, oameni-bidon pe care i-am cunoscut. Dar, mai adeseori, comicul urmuzian are un fond agresiv, obscen sau macabru. Conform schemei explicative psihanaliste întrezărim în aceste cazuri voința de eliberare de sub o cenzură (a rațiunii, a conștientului, dar și a convențiilor social-moral-culturale și artistice). Ismaïl care își mănâncă viezurii-amanți, cruzi și vii, după ce le-a rupt mai întâi urechile și a stors pe ei puțină lămâie, este o imagine umoristică exemplară a acestui gen comic care, prin eliberarea energiei necesare întăririi cenzurii morale, permite o invadare subsecventă a psihicului cu o senzație acut euforică. O asemenea eliberare simbolică de sub presiuni sociale ori morale (autorități, școală, lege etc.) se realizează și prin comicul care rezultă din degradarea valorilor consacrate. Întreaga „critica socială" urmuziană, procesul legii, parodia științei și a pedanteriei didactice, reducerea la absurd a științei, la forme grotești a tehnicii, a riturilor și ceremoniilor, utilizează comicul ca degradare a valorilor, ca eliberare - prin reducere - a simbolurilor. Marile acte ale existenței umane, momentele cruciale ale unui destin, moartea însăși iau o alură grotescă. Caracterele par caricaturi. Rațiunea nu este nici ea cruțată. Comicul fantezist, umorul absurd mimează respectarea,

permițându-și o voluptoasă batjocură a logicii.

Urmuz umorist este asemănător cu clovnul beckettian. Eroii săi sunt făpturi ambigue, cunoscând ridicolul și tragicul. De fapt, ca un păpușar, el nu râde de aceste ființe - în același timp rizibile și patetice - ci se mulțumește să le manevreze. Simțim, citind *Fuchsiada*, o vagă compasiune, dar în același timp, râdem de aventurile bizarului personaj. Mila, durerea, admirația, râsul pe care el ni le inspiră (ca și Don Quijote) sunt afecte a căror sumă nu poate fi decât un sentiment compozit al grotescului ori al absurdului. Ca și Kafka, Urmuz nu este un „autor comic". Nu are sănătatea, siguranța de sine, detașarea lucidă de „materia" sa, a unui asemenea autor. El este un umorist, oarecum în acel sens în care umorul poate fi înțeles ca o soluție disperată, un *pis-aller*. Într-o lume în care tragicul s-a degradat, în care tragedia s-a preschimbat în farsă, în lumea în care arta a devenit o simptomatologie a crizei sau o tentativă de taumaturgie, literatura lui Urmuz consemnează un faliment. Asemenea Regelui Lear, Urmuz socotește că are dreptul la un lamento, la o tânguire asupra durerii sale, dar în gura lui tragedia devine comedie. Umorul este, pentru el, când un pretext, când un alibi, un subterfugiu, când un mod de a face posibil cuvântul, de a face suportabile cuvântul, viața, lumea. Umor trist, reziduu degradat al tragicului, al sublimului imposibil. Umorism semnificând *locul* tragediei dispărute din lumea modernă. Absurdul a luat locul tragicului. Omul într-o perspectivă absurdă nu este victima unei catastrofe tragice, nu este cel care suferă o decepție în ordinea cosmică, ci e victima unei păcăleli (fie și metafizică). Năruirea interioară s-a petrecut, desigur, în universul absurd, cataclismul în ordinea cosmică și în ordinea conștiinței nu sunt însă tragice. Dar absurdul, nu mai puțin decât Tragicul sunt semne ale unui sfârșit, anunța limita, semnifică apocalipsa.

În lumea *sfârșitului lumii*, dominante sunt neliniștea, anxietatea,

teroarea. Monstruosul, dezgustătorul, scabrosul sunt, de asemenea, simptomatice într-un univers în descompunere.

Descrierea *locurilor* (de pildă aceea a încăperilor lui Stamate) stârnește mai puțin râsul, prin incongruități comice, cât neliniștea. Coborând din salonul (și el plin de obiecte bizare) spre încăperile misterioase ale „subtpământei", impresia de *unheimlich* se accentuează. Spațiul tenebros (ca acela al apartamentelor din romanele „gotice", ori din unele filme ale lui Méliès) închide scene oribile. Descrierea se termină cu descoperirea familiei Stamate legată de un țăruș.

Chipuri neliniștitoare populează universul urmuzian. Întreg comportamentul lui Ismaïl în legătură cu viezurii este de ordinul oribilului și al scabrosului. Formele umane asociate cu zoologicul, cu mecanicul sunt proiecții ale unei reverii anxioase, imagini ale terorii. „Ciugulitul" păsăresc ne amintește o proiecție anxioasă a cineastului Hitchcock. Făpturile lui Urmuz se complac, cum am văzut, în sadisme. Actele lor răspândesc teroarea, stârnesc oroare. Drama alienării ca și formele pe care le ia reificarea sunt terifiante. Bestiariul lui Urmuz, făpturile sale mecanomorfe, uzura materiei evocă anxietățile unei lumi posedate, demonizate. *Îngrijorătorul* se degajă din caracterele fictive ale lui Urmuz care ni-l amintește, nu arareori, pe E.T.A. Hoffmann și pe E.A. Poe (pe care-i cunoștea, probabil), dar mergând mult mai departe decât aceștia pe linia fantasticului neliniștitor. Unele făpturi urmuziene se mutilează pe sine, altele își terorizează camarazii de bolgie. Malignitatea lor, propensiunea lor spre rău e manifestă. Sadismul, perversiunea agresivă e o dominantă a ficțiunilor urmuziene.

Nu vom reveni asupra acelor texte, analizate în paragrafele anterioare, în care monstruosul apare ca o valoare (de fapt o nonvaloare) căutată pentru rațiuni estetice și nu numai estetice. În apocalipsa urmuziană oamenii s-au transformat în monștri. Nici o

figură umană integră, nimic din *norma* umană. E firesc ca aceste ființe monstruoase să săvârșească orori, masacre. Ei secretă *dezgustătorul*. O ființă care devine uneori de două ori mai lată și cu totul străvezie, care se hrănește cu ouă de furnici pe care le digeră printr-un mecanism oribil, e „natural" să aibă perversiuni ciudate, să se dedea la acte dezgustătoare.

Toate aceste antivalori estetice - monstruosul, scabrosul, oribilul, insolitul - pe care le revelează „paginile bizare", indică propensiunea fundamentală a autorului lor spre constituirea unui univers *întors pe dos*, a unui antiunivers, ca și a unei antiliteraturi subsecvente. Urmuz proiectează un *spectaculum mundi* în care invențiile „spectaculoase" (ca într-un teatru de marionete baroc) par să fie opera unui spirit malign. Înțelegem prea bine de unde provine aplecarea scriitorului - împrumutată făpturilor sale - spre teatral, travestire, mască, fetișisme de tot soiul. Căci universul în care „trăiesc" este un univers *als-ob*, o ficțiune întrucâtva magică. Lumea lui Urmuz pare să fie vrăjită, o lume în care un duh rău, prin procedee magice, a provocat metamorfoze, răsturnări, mutații în contra firii. Totul constituie un scenariu apocaliptic.

Dar, încă o dată, nu avem în scrierile lui Urmuz doar „revelarea" (apocalipsa înseamnă *revelare*) unui *sfârșit*, închipuirea unui univers în descompunere ci - ca într-un joc secund - scrierea însăși, apocalipsa însăși e întoarsă pe dos. Cuvântul despre sfârșit devine sfârșitul Cuvântului. Urmuz e unul din cei dintâi scriitori ai secolului XX care au încercat o subversiune a scrisului, aderând (mai mult ori mai puțin conștient) la o estetică a nonexpresiei. Apocalipsa urmuziană afectează nu lumea reală ci aceea fictivă. Literatura sa e o antiliteratură.

S-a observat, uneori (avangarda literară din anii 30 a fost prima care a remarcat), că Urmuz face o parodie a cuvântării și scriiturii literare, parodie a stilului, a genurilor, a descrierii, a făuririi

personajului etc. *Pâlnia și Stamate* e un „roman în patru părți". Evident, e o parodie a genului, deși e și un microroman, amintind *alura* unor romane clasice. Subversiunea e însă mult mai dibace, mai perfidă, căci mimând literatura, Urmuz vrea să arunce în aer edificiul însuși al cuvântului. Deși, Urmuz era, fără îndoială, un om al cuvântului. Nu părăsise el facultatea de medicină pentru că în zadar ciupise, zilnic, cadavrele din sala de disecție, acestea rămăseseră inerte, nu voiau să scoată o *vorbă*? Nu caracterele îl obsedau pe Urmuz, ci cuvintele. Ca și acel personaj din *Ciuma* lui Camus, care - maniac al scrisului - cizela necontenit aceeași frază de început a operei sale, tot astfel Urmuz repeta mereu, schimbându-le pe alocuri, aceleași cuvinte, aceleași fraze. Lada, legendara ladă în care Sașa Pană a văzut teancuri groase de manuscrise acoperite cu scrierea măruntă a lui Urmuz, cuprindea aceleași câteva texte transcrise, modificate, pline de ștersături, de corecturi, amendate, chinuite la nesfârșit. Obsesie maniacală? Urmuz a păstrat toate ciornele alcătuind un fel de *via crucis* a carierei sale de scriitor. De fapt, ele toate alcătuiau *Opera* sa. Din nefericire, aproape toate hârtiile sale s-au pierdut. Dar știm că, asemenea eroilor săi care repetau mereu aceleași gesturi și el a scris și rescris, cu mici variante, mereu aceleași texte supunându-se, parcă, unui comandament ce-l depășea.

Printre „sursele de inspirație" din care s-a alimentat Urmuz, sora scriitorului amintește câteva, legate de *cuvânt*: „1. sonoritatea unor cuvinte; 2. numele proprii citate pe anumite firme (*Algazy & Grummer*, *Cotadi și Dragomir* etc.); 3. curiozitățile unor oameni în legătură cu numele și ocupațiile lor.". Numele care exercita asupra lui o adevărată satisfacție sunt cele străine. Algazy, Grummer, Fuchs, Ismaïl. Există, desigur și nume autohtone: Stamate, Dragomir. În trei cazuri avem de-a face cu cupluri de nume amintind asociații de pe firmele comerciale (*Algazy & Grummer* etc.),

unele titluri de romane (*Paul și Virginia*), sugerând ideea dublului, a dedublării personalității. În toate aceste cazuri observăm o intenție ironică vizând simultan mai multe obiective. Supremă ironie: făpturile trebuie să se potrivească cu numele lor. Cuvintele lui Urmuz din scrisoarea sa către Arghezi ca și nota la *Algazy & Grummer* constituie o apologie ironică a numelui la care trebuie să se adapteze ființele. *Nomina* ar precede și ar determina realitatea (o idee similară poate fi întâlnită la Platon în *Theetet*). Om al cuvântului, Urmuz extinde limitele și puterea cuvântului până când provoacă o explozie a sa. El aruncă în aer Literatura. Desigur, afectează descrierea clasică, desenează cu falsă naivitate „caractere", folosește din belșug formule stereotipe literare, se complace în estetisme pentru a denunța indirect stilul „artistic", sparge necontenit schema realistă, adoră clișeele jurnalisticii (anunțuri de mică publicitate, fapte diverse), imită uneori patosul, sentimentalismul, lirismul literaturii de mare circulație. Totul pentru a submina însuși actul literar. Sinuciderea - am văzut - e o obsesie a acestui om care va sfârși prin a-și lua viața, după ce și-a împins făpturile fictive într-o bizară moarte *în curs*, fără de sfârșit. Actul sau literar reprezintă un fel de sinucidere a literaturii.

Îl putem contempla pe Urmuz printre congenerii săi: Lewis Carroll cu miraculoasa sa lume subterană și de dincolo de oglindă, Alfred Jarry[21] și monstruos-oribil-grotescul său Ubu[22], Christian Morgenstern și întreaga sa zoologie fabuloasă, Franz Kafka de care l-am văzut de atâtea ori aproape, Eugen Ionescu pe care îl vom

---

[21] Alfred Jarry (n. 8 septembrie 1873 - d. 1 noiembrie 1907) a fost un scriitor francez. Opera sa literară, care se înscrie în domeniul absurdului, grotescului, este considerată ca precursoare a *suprarealismului*.

[22] 1897: *Ubu rege* („*Ubu roi*"), opera sa reprezentativă, satiră la adresa autorității obtuze și barbare și al burgheziei birocratice

vedea traducându-l, comentându-l, continuându-l, Samuel Beckett cu literatura sa eshatologică. N-ar fi putut scrie, oare, Urmuz aceste rânduri: „…M-am deprins cu halucinația simplă: vedeam o moschee în locul unei uzine, o școală de toboșari condusă de îngeri, trăsuri pe căile cerului, un salon în fundul unui lac; monștrii, misterele. Am devenit o operă fabuloasă”? Cuvintele îi aparțin lui Rimbaud și au fost scrise în 1873 în *Une Saison en Enfer*.

Ca și Jarry, ca și Morgenstern, ca și Kafka, ca și Beckett, ca și Eugen Ionescu - Urmuz *face* literatură din moartea literaturii. În cele din urmă subversiunea sa e aceea a unui literat... și totul sfârșește prin a deveni literatură. Dincolo de care nu este decât tăcerea. Ni se spune despre Urmuz că avea obiceiul de a răspunde la unele întrebări, acoperindu-și buzele, enigmatic surâzătoare, cu un deget.

# URMUZIANA

De la misterul Urmuz la un cult Urmuz. Banalul Demetrescu-Buzău, ca și Urmuz, acel alter ego „halucinant" al său s-au oferit, în egală măsură, apetitului mitologic al unor urmași. Avangarda literară, îndeosebi, va făuri - urmărind propriile obiective, utilizând propriile categorii, un *mit al lui Urmuz*. În conventiculele avangardiste, din jurul revistelor *Punct*, *Contemporanul*, și îndeosebi *Unu*, se întreține în anii care au urmat după moartea lui Demetrescu-Buzău, un adevărat cult al lui Urmuz. Critica literară, mult mai reticentă cu un scriitor a cărui operă (destul de târziu, în 1930, publicată într-un volum), număra abia câteva zeci de file, se va angaja cu greu în discutarea calmă a creației urmuziene. Astfel, loc va rămâne multă vreme, dacă nu pentru totdeauna, mitizării, efuziunilor lirice, conjecturilor de tot soiul. În jurul omului Urmuz și al operei sale va pluti mereu un ușor aer de mister.

## Un Urmuz misterios.

Departe de a încerca o interpretare, o exegeză a operei, o înțelegere a omului, primii fervenți îngroașă voit *taina Urmuz*. Ei nu pot face din grefierul-scriitor - cu toată sinuciderea, cu toate ciudățeniile postulate, intuite mai mult decât știute, ale dublei sale existențe - un *caz*. Vor face, însă, un *mister*. Ceea ce-i fascinează este,

înainte de toate, chipul de nepătruns al omului care abia îi părăsise, pe care nu-l cunoscuseră, pe care „paginile bizare" îl revelau. Iată un portret în care umbrele precumpănesc luminile: „Ceva rece și cadaveric, cu privirea grea, de plumb, țintită pe tine, o liniște de genune cu acel misterios calm al autoportretului lui Van Gogh. Magic și inexpresiv ca piatra Kaabei. Cheia a luat-o cu el". Lucian Boz, autorul acestui portret (publicat în *Excelsior*, I, 18 din 4 aprilie 1931) extras mai curând - ca și desenul lui Teewan închipuindu-l pe Urmuz - prin „constrângere și concentrare intelectuală" decât prin cunoaștere *de visu*, este, vom vedea îndată, unul din cei mai subtili analiști ai tainicului grefier-scriitor. El îl vede însă, ca toți cei care au avut o revelație Urmuz, la câțiva ani după moartea acestuia, proiectat într-un infinit inaccesibil, indefinisabil. Moartea violentă a preschimbat - în ochii lor - omul, într-un idol barbar, indescifrabil.

De la început adoratorii acestui nou idol, credincioșii unui cult Urmuz observă într-însul o duplicitate. Ea nu este, însă, aceea a omului banal și a creatorului nepereche, ci a omului de rând și a figurii mitice. Cu sârg, tinerii avangardiști vor proceda la mitizarea lui Urmuz. Iată-l pe Saşa Pană, evocând moartea poetului: „De acolo, noaptea - poate în clipa imaterială a orei 0 - s-a despicat: Demetrescu-Buzău s-a întors pentru diversul faptelor zilnice la ziare și în aceeași cafenea; iar Urmuz a rămas, cenușă de stele" (*Unu*, III, nr. 31, noiembrie 1930).

Cenușă de stele! Poeții avangardei ca niște tineri zei îl aruncă pe predecesorul lor pe boltă, transformându-l într-o stea fixă. Astfel, Geo Bogza, după ce remarcă identitatea locului funebru drept acela al nupțiilor necesare, îl proiectează și el pe Urmuz într-o categorie celestă: „știi, Urmuz - boschetul de la șosea, cavou al inimii tale fusese până atunci camera nupțială a multor nunți clandestine. O dată cu tine, s-a sinucis o legiune de îngeri și Dumnezeu a fost nevoit să poarte multă vreme doliu la mână".

## Scandalul Ciprian

G. Ciprian, prietenul Ciprian care îl cunoscuse bine pe „bietul" Demetrescu-Buzău, nu putea să-l lase pe acesta uitat în lut, pentru ca să-l imortalizeze doar pe misteriosul Urmuz, ca acei apostoli mai târzii ai săi. G. Ciprian și Demetrescu-Buzău fuseseră „frați de cruce" - povestește Alexandru Bădăuță care i-a cunoscut bine pe amândoi (cf. *Al doilea Vlaicu-Vodă?* în *Viața literară*, III, 75, 28, februarie 1928). La moartea grefierului am văzut că Ciprian publica un articol (semnat C.) în *Dimineața* din 26 noiembrie 1923. Panegiricul se încheie astfel: „Ar fi meritat o soartă mai bună și cu deosebire o moarte mai bună, sau chiar mai rea -, dar nu așa, de râsul celor care nu l-au cunoscut, care nu l-au înțeles și care nici nu puteau să înțeleagă un suflet atât de complicat ca al lui".

G. Ciprian, este, de altfel în centrul unui mic scandal de presă care va constitui primul prilej al „lansării" mitului Urmuz. Într-adevăr, în acel *Medalion Urmuz* pe care-l publică Tudor Arghezi în *Bilete de papagal* (I, nr. 16, din 19 februarie 1928), poetul pune la îndoială paternitatea *Omului cu mârțoaga*, piesa lui Ciprian, atribuind-o lui Urmuz. După redactorul *Biletelor de papagal*, însuși umbra lui Urmuz, apărută în sala teatrului, într-o seară de reprezentație a *Omului cu mârțoaga*, i-ar fi șoptit: „Nu e de Ciprian". și Arghezi, convins de șoaptele „umbrei", conchide peremptoriu „Chirică e al lui Urmuz, Mârțoaga e a lui Urmuz, totul pare al lui Urmuz". Este ori pare? Ciprian îi răspunde în curând poetului care-l acuza de un furt odios, sub semnătura lui D. Demetrescu-Buzău. E o scrisoare deschisă pe care „umbra" lui Urmuz se presupune că i-o trimite lui Arghezi: „Spiritul meu îți mulțumește pentru semnalul campaniei de reabilitare actoricească a bunului meu prieten Ciprian.

În adevăr, succesul lui de dramaturg era pe cale să ucidă gloria carierei sale artistice". După ce recunoaște că „umbra" sa „fericită a apărut în sală" respinge acuzația lui Arghezi („Piesa nu e de Ciprian-actorul ci de Constantinescu-literatul) și refuză paternitatea piesei: „În ce mă privește, refuz să primesc paternitatea unor personaje create exclusiv de creierul amicului meu". Om de spirit, Tudor Arghezi a gustat se pare răspunsul „spiritului" lui Urmuz și i-a răspuns tot acestuia: „te cred pe cuvânt, iartă-mă că ți-am atribuit, o piesă cu câteva părți excelente și sunt bucuros că *Biletele de Papagal* se citesc și la voi (în Purgatoriu). Nu uitați abonamentul". Mult mai târziu, după apariția scrierilor lui Ciprian (având în apendice - printr-un subterfugiu editorial - texte ale lui Urmuz) ca și a amintirilor sale în volumul *Măscărici și mâzgalici* (1968), Eliza Vorvoreanu, în amintitele Spicuiri din adevărata viață a lui Urmuz, va evoca prietenia strânsă care-l lega pe Ciprian de fratele ei. Tot ce scrisese acesta, în amintirile sale, certifica sora lui Demetrescu-Buzău, „adevărat este". Dar tot ea vorbește despre influența lui Urmuz asupra creației dramaturgului Ciprian. „*Omul cu mârțoaga* și *Capul de rățoi* - n-ar fi văzut lumina zilei și succesul scenei dacă Ciprian n-ar fi cunoscut pe Urmuz". Urmuz ar fi - după Eliza Vorvoreanu - Ciriviș din *Capul de rățoi*, piesa însăși fiind o dramatizare a unor momente din viața fratelui ei, iar „copacul-casă" chiar o născocire a acestuia.

## Urmuz și avangarda.

Micul scandal de presă, stârnit prin contestarea paternității *Omului cu Mârțoaga*, a avut loc în 1928. Urmuz devine o prezență în arena literelor abia în 1930 când se publică, în 300 de exemplare, ediția princeps a operei sale, editată de avangardiștii de la *Unu*,

respectiv de entuziastul și ordonatorul animator Sașa Pană (*Algazy & Grummer*, editura *Unu*, București). Îngrijitorul ediției va deveni, de altfel, unul din preoții noului cult Urmuz. Căci se poate vorbi de o adevărată fervoare cvasireligioasă pe care moderniștii de diverse nuanțe (dadaiști, constructiviști, suprarealiști etc.) o întrețin, aducându-și omagiul lor necondiționat memoriei aceluia în care vedeau un mare înainte-mergător, un profet, un geniu tutelar. Din ce se hrănea patosul fervorii lor? Din proiecția mitizată a unui Urmuz avangardist (dacă putem spune astfel). Ceea ce îi fascina în destinul lui Urmuz era izolarea sa, moartea sa violentă și voluntară (să ne amintim pledoaria pentru sinucidere a unor avangardiști francezi și chiar pilda unui Jacques Vaché), existența sa dublă, anxietatea prezumată, revolta atribuită. Avangarda din România avea nevoie - ca și avangarda de pretutindeni - de o tradiție, de o nouă tradiție de la care să se revendice, de precursori în care să se recunoască. Dada și surrealismul francez își descoperiseră o astfel de tradiție în Lautréamont, Rimbaud, în marchizul de Sade, în romanul „negru" ș.a.m.d.

Geo Bogza este unul din cei dintâi apologeți ai lui Urmuz și, poate, cel mai plin de o cultică fervoare. În ianuarie 1928 apare la Câmpina, sub direcția sa, primul număr din *Urmuz*, „revistă de avangardă", la care vor colabora Ilarie Voronca, Tristan Tzara, Stephan Roll și Al. A. Tudor-Miu. Așadar, numele grefierului-scriitor, decedat cu câțiva ani în urmă, devenea formulă magică, titlul *frondeur*, cuvântul-talisman al unui tânăr avangardist. Manifestul-program al înflăcăratului Geo Bogza, pe prima pagină a primului număr, poartă - evident - titlul Urmuz. E un text vibrant, de un lirism convulsiv („Frumosul va fi convulsiv sau nu va mai fi" - André Breton). Dar iată câteva fragmente din acest articol *Urmuz*:

„Zbaterea sufletului zvâcnind în afară, eliberarea și ajungerea

până la El geamăt din lovirea dură cu brutalitatea.

Acest El, cu litera mare, tot așa de îndreptățit cum cel despre Isus. Amândoi amanții viitorului, apostolii unei lumi ce au să vină. Ura și batjocura, umbra inerentă vieții lor.

Și totuși, ochii țintind halucinați acel punct miraculos aperceptibil doar celor aleși.

Pentru a ajunge acolo, șireangul: mijloc fericit.

Noi, rămașii, tremurăm și ne îngrozim".

Urmuz, Isus al unei noi religii! Prin moartea sa violentă, el a devenit un nou mântuitor. Exaltarea lui George Bogza - cum e semnat acest text - este o trăire paroxistică voită, o „exasperare pură", cum o va chema mai târziu. Urmuz este considerat un catalizator de mare preț al unor reacțiuni excesive. Ca și figurile mitic-redemptoare din vechime, „*Urmuz* trăiește încă", deși viața sa terestră a fost curmată de „șireang". Uneori, e adevărat, „*Urmuz* pare un vis absurd". Dar rămâne acțiunea lui. Înainte de toate, asupra limbii pe care a fecundat-o („Urmuz a contribuit și el la operația voronofiană făcută limbei anchilozate și peltice"). Dar, o asemenea figura mitică nu poate fi doar un simplu agent - oricât de eficient - al revitalizării limbii. El e un profet: „sfârc care biciuie conștiințele", și, mai mult decât atât, e o misterioasă întrupare a neantului. Un damnat prin care se va săvârși „marea și absurda sinteză: a Nimicului", prin care se vor găsi afinitățile cu „Nirvana", care a deschis „robinetele frigului". Toate aceste formule teribile vor să indice, doar, în Urmuz, pe marele înainte-mergător, pe cel care congelând, oarecum, spiritul, a îndemnat la *mișcare*. Într-adevăr, tânărul Bogza clama, în acel manifest al revistei sale „de avangardă", *Urmuz*: „mișcare, multă mișcare".

Mitul Urmuz va găsi în avangardiștii de la *Unu* pe cei mai activi mitopoeți ai săi. Îl întâlnim și aici, firește, pe Geo Bogza teoretizând

și practicând „exasperarea creatoare”. Când vorbește despre Urmuz, el adoptă iar alura poematică, vocea sa ia modulații cultice. Într-un text, *Candela-stea*, la mormântul lui Urmuz (*Unu*, I, nr. 9, ianuarie 1929), tânărul poet avangardist intonează litanii lui Urmuz:

*„Stea - Ţie care ai făcut din dezechilibru o virtute.*
*Candelă - ție Urmuz, îți aprind frații tăi din laptele sângelui lor”.*

Urmuz e, pentru cei de la *Unu*, marele precursor. Geo Bogza o declară în articolul *Urmuz premergătorul* (*Unu*, III, nr. 31, noiembrie 1930). De altfel, acest articol, respectiv numărul 31 al revistei - închinat lui Urmuz - apare după publicarea volumului de scrieri al „premergătorului”. Pe frontispiciul ediției princeps, scoasă de Sașa Pană, se putea citi următorul text: „Pentru lămurirea unei legende, pentru dărâmarea unui simbol devenit prea limpede, pentru o nouă neliniște a propriei noastre existențe, grupul „*Unu*” adună aceste câteva ciudate pagini de revoltă, plecându-se dinaintea singurului privilegiu care a încheiat viața lui Urmuz ca o fereastră”. Textul e datat: „13 octombrie 1930”.

La drept vorbind nu „lămurirea unei legende” ci răspândirea ei, nu „dărâmarea unui simbol” ci întărirea unui mit sunt obiectivele pe care le urmăresc avangardiștii de la *Unu*, publicând textele lui Urmuz. O generație neliniștită află o confirmare, o justificare a propriei revolte, în bizarele pagini de revoltă ale acestui mare neliniștitor. Urmuz este opus unei întregi lumi opace. El a fost Neînțelesul, Damnatul, prototip al revoltei avangardiste. Într-un articol publicat nu mult înainte de apariția volumului Urmuz, Stephan Roll schița cariera postumă a acestuia (*Scurt-circuit Urmuz*, în *Unu*, II, nr. 9, 1929). O lume distrată, angajată în preocupări meschine, l-a ignorat. „S-a trecut peste el ușor ca peste păpădii”. A fost cunoscut, poate, dar, superficial. „Poate - totuși - l-a citit cineva

în aburul de rom la ceaiul unei doamne". În sfârșit, au apărut tinerii care l-au reabilitat postum. „Peste câțiva ani, un lest tânăr de înaripați și iconoclaști, un amor spontan, un teren apt pentru luneta lui, l-a purtat prin muzeele vii, în frunte". Ceea ce a însemnat Malherbe pentru clasicii francezi ai secolului al XVII-lea, este Urmuz pentru acești tineri „înaripați și iconoclaști". Stephan Roll nu cântă litanii lui Urmuz, ci îl definește prin formule frapante: „Un inițiator nebănuit prin trecerea lui, un boxeur printre muze, un poet neverosimil pentru înțelegerea aparentă și un hantat[23]."

Esențial, deci, în mitul lui Urmuz, propagat de tinerii din jurul revistei *Unu* este faptul că, acest profet a fost - ca orice profet autentic - *refuzat*. Că a fost un inasimilabil, „lut care nu se asimila humei cotidiane" (Stephan Roll), un inadaptabil într-o lume adversă și disprețuită, suferind de „violența necesității de a fi prezent într-un concret pe care îl disprețuia și din care s-ar fi vrut evadat." (Geo Bogza).

Două erau, pentru avangardiștii de la *Unu*, motivele pentru care Urmuz putea fi socotit o figură exemplară, premergătorul prin excelență: revolta sa și saltul săvârșit prin scrisul său într-un univers inedit.

Revolta înseamnă înainte de toate, nonconformismul, „încăpățânarea de a nu găsi în viață vreun confort oarecare". Geo Bogza, care face această remarcă, îl apropie pe Urmuz de Eminescu. El e, poate, singurul avangardist care putea face o asemenea legătură, fiind cel care nu se lepădase nici o clipă, chiar în anii acelui anarhism poetic, de Eminescu. Straniul Urmuz este, nu mai puțin decât Eminescu, prin nonconformismul său, prin zbuciumul și sfârșitul său tragic, un „blestemat", în sensul acelor „*poètes damnés*"

---

[23] Hantá vb. tr. a chinui, a obseda.

din secolul trecut francez. Revolta lui Urmuz nu sparge limitele literaturii. Caracteristic pentru intențiile lui Geo Bogza, pentru viziunea sa din acei ani, este faptul că el nu vede în „premergător" un *dinamitor* al literelor și artelor, un nihilist. Revolta urmuziană, în perspectiva lui Geo Bogza, este aceea a unui literat care rămâne literat. „Scrisul acestui nu mai puțin blestemat Urmuz, oricât ar părea de paradoxal și de trăsnit e totuși impregnat cu filonul substanțial al unei eterne probleme și eroii lui vor rămâne multă vreme în literatură."

Sașa Pană insistă, mai mult decât prietenii săi, asupra *revoltei* urmuziene. Evocându-l (în numărul din *Unu*, pe care i-l închina, III, nr. 31, noiembrie 1930) arata sursa acestei revolte: „Clocotul contra celor în mijlocul cărora trebuia - cu o grimasă a sufletului - să strângă sau să-și trăiască o funcție scriind sentințe, și dezesperările unui șarpe ce-i încolăceau creierii." Toate aceste suferințe și indignări, Urmuz „le-a sublimat în scrâșnete, le-a proiectat pe reverul logic ca o cascadă văzută într-un tavan de oglinzi". Într-o notă cu titlul *Ascuțiți-vă așadar foamea*, publicată în același număr al revistei *Unu*, Ilarie Voronca vorbea și el despre „gestul sublim de renunțare și de izolare a lui Urmuz", despre „traznetul de ură, de răzvrătire, de singurătate al celui mai pur dintre poeți", accentuând „semnificația de prevestire și de cataclism a scrisului și a vieții sale".

Revolta în perspectiva avangardei este mișcarea care provoacă o răsturnare dorită în ordinea lucrurilor, stârnește cataclisme universale, e o introducere în apocalipsă. În acest sens, Urmuz ar prevesti răsturnări grave în condiția umană. O revoltă tragică, desigur, căci pentru cel revoltat ea este echivalentă cu sinuciderea. Revoltatul este prima victimă a subversiunii sale. Nu poți coborî în abisuri, nu poți fi atent la seismele pe care, printre primii, le sesizezi, decât asumându-ți riscurile unui cutremur particular. Sensibili la seismele veacului, tinerii poeți ai avangardei recunoșteau - fiecare în

felul său - sensul apocaliptic al scrierilor lui Urmuz. După Stephan Roll, sensibil ca și maestrul său la sensul umoristic al mecanicului, Urmuz „inventase un apocalips al burlescului". Având o propensiune spre soluțiile *explozive* (cel puțin pe planul teoretic al manifestelor, de pildă: „Cititor, trăiește poemul, cum ai trece cu valizele pline de nitroglicerină printr-o țară de foc"), Sașa Pană insista asupra aspectelor grave, dinamitarde, ale acestor „pagini de revoltă". Ca și Breton, în opera lui Rimbaud sau Lautréamont, Sașa Pană întrevede în scrisul lui Urmuz, care a fost „pentru cretinii angajați ai unei cafenele a «scriitorilor» din București ultimilor douăzeci de ani, un desert bufon", tragicul unei revolte singuratice.

Dar revolta ca și tendința spre un nihil esențial pe care le descopereau avangardiștii în literatura lui Urmuz se asociau, pentru ei, cu saltul într-o *altă* lume, cu o încercare de transcendere, de trecere într-un alt univers prin lichidarea *acestuia*. Astfel, Geo Bogza îl considera: „cel dintâi de aici și de aiurea care din vârful peniței ca de pe o trambulină a făcut primul salt pe o planetă nouă cu o altă atmosferă și cu o nouă geografie a sensibilității și iată noi credem la fel." Firește, acest nou univers se afla situat, undeva, dincolo de „câte granițe ale realității!" Căci după Stephan Roll, Urmuz „descoperise un plan inedit, construise un telescop pentru infern, un reflector pentru oamenii negri.", un fel de antiunivers. În sfârșit, Ilarie Voronca remarca, în același sens, arta lui Urmuz de a trece, „ca o rază Roëntgen" ce se pierde în nesfârșit, prin „miezul lucrurilor".

Misteriosul, însinguratul, revoltatul Urmuz, constructorul unor vehicule imaginare, permițând accesul la o *altă* lume, acest ins pe care avangarda literară l-a proiectat, ca pe un erou mitic, printre constelațiile, puține, ale propriului firmament, acest poet mai mult decât poet, pe care Geo Bogza îl apropie de Eminescu, de Edgar Poe, de Don Quijote, de Buster Keaton și Charlie Chaplin, pe care Sașa

Pană îl apropie de Franz Kafka, iar Stephan Roll de Valéry Larbaud, această făptură bizară al cărei portret îl desenează Perahim (în numărul omagial, din 1930, al revistei *Unu*), închipuindu-l, în spiritul cel mai autentic urmuzian, cu o bosă frontală enormă, un nas alcătuind o altă gură orizontală și buze teribile, Urmuz este un daimon familiar care bântuie imaginația avangardei literare, un premergător recunoscut, adulat, urmat. Toate mișcările moderniste sunt văzute de avangardiștii înșiși, într-o corespondență oarecare, cu inițiativa urmuziană. Desigur, nu se poate vorbi de o filiațiune, de vreo înrâurire directă, dat fiind că futurismul, Dada, suprarealismul occidental l-a ignorat pe Urmuz. Stephan Roll regreta că, la începuturile sale, Dada nu l-a avut printre fidelii săi pe autorul lui *Algazy & Grummer*. „Dacă mișcarea de la Zürich - spune el -, cabaretul Voltaire, l-ar fi avut acolo în pulsul propice lui, s-ar fi culminat în producție." Într-o notă din *Contemporanul* (an V, nr. 71, dec. 1926), Urmuz e promovat precursor și arhetip al tuturor avangardismelor din lume, „revoluționar discret al literaturii românești și precursor ignorat al mișcării de avangardă, al prozei și poeziei de contrasens, al umorului nou, al liricii liberate de logică și anecdotă din *Lumea întreagă*".

Pioasă exagerare, firește. Urmuz e revendicat de un mic număr de poeți, pentru care e un simbol al propriei lor revolte. O anumită confrerie devine sensibilă la jocul pervers al fanteziei sale, la ermetismul umorului său. O „influență" directă poate fi semnalată doar la unii pastișori ai săi lipsiți de importanță ca Moldov, ori Madda Holda. Atunci când F. Aderca, în *Bilete de papagal* afirma că Urmuz a fost depășit de unii imitatori ai săi, Geo Bogza protestează vehement (în *Unu*, III, 31, noiembrie 1930): „O punere la punct și o distincție între imitatorii de rând și acei scriitori care au numai o aparentă asemănare cu scrisul lui Urmuz, e necesară și se va face". Imitatorii lui Urmuz nu se recrutează dintre fidelii care preferă să-i

mitizeze figura decât să-i împrumute uneltele. Au proiectat într-însul propriile lor anxietăți și exuberanțe. Geo Bogza dă expresia cea mai exactă a semnificației lui Urmuz pentru acel mic grup de tineri din care el însuși făcea parte: „Astfel, paralel cu scurgerea timpului Urmuz căpăta tot mai mult o semnificație de zodie sub a cărui lumină halucinantă ne-am regăsit cu spaima mai de mult, la 18 ani."

Fără îndoială, avangardiștii au intuit unele sensuri ale operei lui Urmuz, chiar dacă „semnificația de zodie" pe care el o dobândește pentru ei, nu este prielnică aprecierilor critice făcute cu sânge rece. Mult mai târziu, Eliza Vorvoreanu va face următoarea reflecție pe marginea celor afirmate în *Unu*, cu privire la fratele ei: „Regret, că în această revistă se exagerează tragismul vieții lui Urmuz, punându-se în legătură cu alcătuirea schițelor lui. Nu: din joc, râs, glumă, din exuberanța vieții lui plină de bucurii s-au născut schițele lui Urmuz!" O creație atât de ambiguă a unui om atât de plin de ambivalențe ne îndeamnă să presupunem că anxietățile lui Urmuz nu excludeau extazele sale, după cum exuberanțele nu puteau să-i alunge cu totul depresiunile. Urmuz, nu s-a întrupat, însă, nici din teamă, nici din bucurie ci, poate, dintr-o funciară acedie[24].

## Posteritate critică.

Ediția îngrijită de Sașa Pană a scrierilor lui Urmuz a incitat critica, foarte rezervată până atunci. Profesioniștii critici se vor apropia, e drept, cu oarecare reluctanță și de acum înainte, încă multă vreme, de acest caz bizar. E. Lovinescu nu-l va aminti în *Istoria literaturii române*, (1930-1937), Tudor Vianu nu-l va cerceta în *Arta prozatorilor*

[24] lipsa de grijă pentru mântuire.

*români* (1941).

Totuși, textele lui Perpessicius, Pompiliu Constantinescu, G. Călinescu, Șerban Cioculescu și Tudor Vianu, care au apărut după publicarea scrierilor lui Urmuz, dovedesc prezența scriitorului în conștiința critică a epocii. Dar, înainte de a trece în revistă aceste puncte de vedere critice, să ne oprim asupra câtorva încercări de a surprinde semnificația operei sau mai exact a cazului Urmuz. Sunt intervenții ale unor publiciști mai puțin cunoscuți, articole care au rămas îngropate în mici reviste efemere ale timpului, adunate, prin șargul lui Sașa Pană, într-un *dosar Urmuz*.

Într-un articol semnat cu inițialele *n.c.* (Numa Cartianu), publicat în revista *Radical* din Craiova (II, nr. 10, 1930), Urmuz este folosit ca un pretext într-o diatribă împotriva literaturii curente: „A venit vremea să dezmorțim tembelismul oriental al marilor noștri așa culturali și să le smulgem stindardul purității din mâinile abjecte".

Ceva mai calm, semnând tot cu inițialele, *m.c.* (Mihail Cruceanu), ne îndeamnă să nu căutăm „un înțeles precis" în textele lui Urmuz (cf. *Îndreptar*, I, nr. 12, oct. 1930). Și pentru el, acestea constituie „pagini de revoltă și de dezgust în forma cea mai discretă a cugetării omenești". Discreția e echivalentă cu banalitatea. Urmuz folosește judecățile plate, locurile comune, absurditatea chiar, toate acele fraze convenționale care se repetă în conversații, gazete, școli, pe la autorități, pentru a submina convențiile. Mai interesante decât reflecțiile critice ale lui m.c. sunt observațiile sale privitoare la omul Urmuz. Mihail Cruceanu l-a cunoscut bine. L-a auzit povestindu-și istorioarele, „ca trecere de timp, la o masă de grădină, sau într-o plimbare la voia întâmplării". După Cruceanu, Urmuz a scris întâmplător, și nu considera - la început, cel puțin - cele scrise de el, decât ca niște simple glume. Este subtilă explicarea sinuciderii lui Urmuz, printr-o golire interioară, și, în același timp, reducerea la absurd a oricărei semnificații. „Motivul «sinuciderii» a fost lipsa de

motiv. Mintea lui se obiectivă atât de mult, încât nemaiavând nici un interes, nemaifiind nici om, nici pasăre, moleculă, totul i se părea dureros de absurd, ridicol de inutil."

Absurdul este un termen care începe să fie folosit tot mai des în comentariile pe marginea creației sau a personalității lui Urmuz. Avangarda a remarcat procesul neantizării, al eliminării sensurilor, în această operă, dar a asociat-o, conform propriilor tendințe, exclusiv cu revolta. Începe să se observe aspectul paralogic al textelor lui Urmuz. Astfel, într-un articol semnat S. (siclovanu), publicat în *Excelsior* (I, nr. 2, 12 dec. 1930), autorul remarcă subversiunea urmuziană a logicii. „A preferat mai curând o revizuire a logicei umane, decât să se adapteze". Același siclovanu observa că în literatura lui Urmuz „se disting, embrionare, toate posibilitățile care au *transformat* fața scrisului contemporan".

Una din cele mai subtile analize - surprinzătoare prin clarviziunea criticului, prin ineditul observațiilor - este aceea a lui Lucian Boz (în *Excelsior*, I, 19, 4 april. 1931). Desigur, în spiritul avangardei, se insistă asupra revoltei, dar nu asupra celei urmuziene, ci a unui spirit de revoltă subiacent pe care textele precursorului îl activează ori căruia îi corespunde. Satisfacția pe care ne-o oferă Urmuz ar fi deci de natura voluptății pe care o stârnește în noi „răzvrătirea teoretică". Dar, locul acestor proze este nu numai în apropierea rimbaldianei *Une saison en enfer*, ci - excelentă remarcă - a textelor lui Mallarmé din *Igitur* sau *Un Coup de dès*. Să nu căutăm simboluri în această operă. Expresia urmuziană nu e simbolică. Dimpotrivă, ea trădează voința de eliminare a semnificației. „Vacuitate a gândirii: primul lucru ce te izbește. Opera lui Urmuz este semnificativă pentru că însăși lipsa de speculație teoretică este o atitudine cugetată". De fapt această operă e o

„superbă teratologie[25] a intelectului”. Prozele urmuziene ni se oferă ca o colecție de monștri dar și ca o galerie de caractere urmărite în esențialitatea lor metafizică. Lucian Boz vede în Urmuz un căutător chinuit al esențialului: „…preocuparea de prindere esențială a personalității, prin mijloace de constructivism absurd, corespunde, cel puțin în intenție, cu străduința lui Mallarmé de a evoca în grupe sonore, lucrul în sine al obiectelor”. Absurdul se descoperă prin revelarea acestui în-sine al obiectelor. Urmuz nu reclamă înțelegerea. „Acrobațiile absurde” din prozele sale se aseamănă cu acele „hidoase măști totemice ale genialelor tragedii ioniene, ascunzând totuși cu iscusință, tragicul”. Lucian Boz observă relațiile dintre comicul urmuzian și teoria bergsoniană a râsului, afinitățile cu Jarry și Rimbaud (ca și *Une Saison en Enfer*, schițele lui Urmuz sunt un „testament”). Dar, dacă Rimbaud a tins spre identificarea cu esența poeziei, poetul român a căutat „numenul personalității”. Cu toată atitudinea iconoclastă, cu toate că face apel la formele unei gândiri ilogice, Urmuz nu este un premergător al avangardei. Lucian Boz observa „fetișismul care se practică acum de către tineretul literar.”, considerând falsă și dăunătoare interpretarea creației urmuziene, ca gest premergător al revoltei avangardiste. Deși afiliat cercurilor moderniste, Lucian Boz păstrează, în judecata sa critică o anumită distanță, care îl separă de fervoarea acelor tineri care, sub semnul lui Urmuz, trăiesc și propovăduiesc un „nihilism liric”.

Într-o cronică la „schițele fantastice” editate de Saşa Pană în oficina *Unu*, Perpessicius releva „scânteietorul și meteoricul talent al fostului magistrat Dem. Demetrescu-Buzău.”, (*Cuvântul*, VII, nr. 2151, 1931, retipărit în *Mențiuni critice* IV). Ca și Lucian Boz,

[25] Disciplină care studiază malformațiile, viciile de conformație și anomaliile de structură ale viețuitoarelor și cauzele lor.

Perpessicius se îndoiește că Urmuz poate fi socotit un „premergător". Desigur, el știe că Sașa Pană, Geo Bogza, Stephan Roll și ceilalți „comparși de la *Unu*" se revendică de la Urmuz, fiind, oarecum, purtătorii duhului urmuzian. Dar, întrucât Perpessicius crede că e vorba de niște „schițe fantastice", el socotește că Ion Vinea, Adrian Maniu, Felix Aderca, Ion Călugăru și Tudor Arghezi, care alcătuiesc în literatura română a acelor ani „lotul fantastic", sunt anteriori ca formație lui Urmuz, deci nu se poate vorbi despre influența sa asupra acestor scriitori. Textele lui Urmuz cuceresc prin „excesul lor de absurditate". Scriitorul cerne pleava locurilor comune. Grotescul, satira, simbolismul se întâlnesc în aceste scrieri, al căror autor cunoaște „plăcerea sadică a copilului ce demontează păpușile." Astfel apar, ca într-un teatru de păpuși, marionete ce se pleacă sub povara unor destine peste măsura lor. Esențială în analiza lui Perpessicius e observația privitoare la o „nouă mitologie" pe care Urmuz ar fi schițat-o în literatura sa fantastică.

G. Călinescu face primele sale comentarii critice pe marginea textelor lui Urmuz îndată după apariția acestora în volum (*Capricorn*, I, nr. 1, dec. 1930). Compunerile acestea sunt, pentru el, „simple elucubrații premeditate fără un sens mai înalt". Umorul lor constă, îndeobște, în ambiguitatea unui termen care leagă două noțiuni. Importanța lor este strict documentară: ele oferă istoricului literar un document și un instrument în vederea înțelegerii unor forme mai noi ale literaturii. Călinescu este sever: el nu crede încă, la acea dată, că Urmuz „poate însemna și un nume".

Ceva mai târziu, în *Principii de estetică* (respectiv în cursul de poezie, publicat sub acest titlu în 1939), criticul revine asupra literaturii lui Urmuz. Termenul „elucubrații" apare iar, dar, de astă dată, însoțit de anumite analize și disocieri care dovedesc o mai exactă apreciere a semnificației acestui „caz". Pentru Călinescu totul e un „joc estetic" asemenea celui pe care îl practică, în glumă,

școlarii, „o simplă bufonerie, dar cu spirit”. Criticul recunoaște existența unei înalte conștiințe artistice, a unei lucide negații estetizante. „Conștiința este trădată chiar prin absurdități”. În fond e o parodie a prozei comune, a portretelor academice, a obișnuințelor burgheze, prin calambururi de esență sofistică, prin absurd. G. Călinescu insistă asupra unei voințe de absurd, evidentă în această proză, asupra unei convenții a absurdului caracteristică creațiilor urmuziene care, pentru acest motiv, „nu pot depăși limitele unor farse”. Căci, corolar călinescian al paragrafului închinat lui Urmuz: „absurditatea pură, chiar pusă la cale conștient și mai ales atunci, nu duce decât la mici efecte comice”. Totuși, Urmuz e apropiat de Alfred Jarry în ce privește jovialitatea, umorul. Prozele sale sunt bufonerii inteligente, magistratul-scriitor fiind un *simulator de automatism*. Cu alte cuvinte, comicul izvorăște din mecanismul fugii de orice asociație conștientă.

Ca printr-un consens al criticilor, diversele opinii care se propun în legătură cu Urmuz vizează, toate, miezul absurd al creației sale. Într-un articol pe care îl dedica scriitorului (în *Vremea*, IV, 162, din 25 ian. 1931), Pompiliu Constantinescu îl numește „promotorul unui umor construit pe absurd”. Îndrăznelile de fantezie ale lui Urmuz ar putea să pară glume sinistre sau jocurile unei minți alienate. Desigur, ele sunt farse ale unui diletant care n-a posedat mijloacele depline ale artei, dar și încercare de a evada prin satiră, grotesc și ilogic din platitudinea burgheză. E evidentă o intenție de artă, ca și prezența unor simboluri voite. Scriitorul a avut „simțul unui pitoresc placat pe absurd și uneori umorul stilistic al asociațiilor disparate”. Cu adevărat Urmuz ar fi - după Pompiliu Constantinescu - premergătorul fanteziștilor umorului de situații absurde (Arghezi, Ion Călugăru, Mircea Damian).

Dacă în *Arta prozatorilor români*, Tudor Vianu îl neglijează pe Urmuz, mai târziu el îi analizează prozele, în studiul *Locuri comune*,

*sinonime și echivocuri*, publicat în volumul *Figuri și forme literare* (1946). Umorul urmuzian, derivând din persiflarea clișeelor limbii amintind stilul anunțurilor publicitare, are o finalitate satirică. Sunt vizate „gesturile automatice ale vorbirii" speculându-se echivocul din unele vocabule, nonsensuri asemănătoare cu cele de care se folosea Lewis Carroll. Pentru Tudor Vianu, opera lui Urmuz este „…un document lingvistic de mare însemnătate, un prilej de a demasca unele din procedeele limbii."

Critica noastră a observat, așadar, că Urmuz face parte din fauna literară a absurdului. El a fost apropiat de Jarry, de Lewis Carroll și de Kafka. Ion Biberi face o paralelă între Kafka și Urmuz, scriitori ce aparțin - după el - aceleiași familii spirituale. Amândoi sunt scriitori ai absurdului, ilogicului și visului. „Lumea reală, făcută din coerențe, din legături logice, bazată pe determinism, fixată în conture precise, cârmuite de legi, se desface din toate încheieturile, se amestecă, se estompează în fum, în cenușiu și în absurd". Viziunea celor doi poeți are un caracter oniric. Eroii se mișcă într-o lume arbitrară, atrași de mobile obscure. E o *altă* realitate fantastică. Dar, dacă fantasticul lui Franz Kafka „purcede din imageria visului, literatura sa fiind o transpunere directă a unor viziuni onirice, literatura lui Urmuz nu e reductibilă doar la o suită de imagini", și Biberi vede în Urmuz un „răzvrătit". O revoltă care se slujește de arma absurdului împotriva închinărilor, a normelor, a conformismelor. „Absurdul devine astfel un principiu tot așa de valabil cum este logica pentru omul normal. Libertatea totală a spiritului devine atunci frumusețea lucrului gratuit, insurecția omului contra tiraniei vieții și a logicii".

Într-adevăr, Urmuz este mai puțin un *premergător* al avangardei - Dada, suprarealism etc. - și mai curând un precursor al acelei literaturi care, în jumătatea a doua a secolului nostru, va primi denumirea, nu întotdeauna justificată, de *literatură a absurdului*.

Unul din reprezentanții acestei faune literare (care refuza, însă, formula simplificatoare a unui „teatru al absurdului"), Eugen Ionescu, recunoaște într-însul un spirit congenital. „Patafizicianul", fervent lui Père Ubu, observa, firește, înrudirea lui Urmuz, prin luciditatea sa ironică, cu acel *caraghios* Alfred Jarry. Tot astfel, Ionescu descoperă în autorul „paginilor bizare" un alt Kafka „mai mecanic și mai grotesc". El este un creator de noi expresii, un virtuoz al paralogismului, unul care inventează - *avant la lettre* - „un adevărat limbaj suprarealist". Povestirile sale sunt fantastic autobiografice, ironic tragice. Agent al dislocării rigidelor forme sociale, al dezagregării unei gândiri anchilozate în forme desuete, Urmuz e „unul din premergătorii revoltei literare universale", un profet al descompunerii unei lumi „absurde ca și eroii autorului nostru".

Eugen Ionescu publicase în *Les lettres nouvelles* (XIII, ian.-feb. 1965) acest eseu critic, însoțind traducerile sale în limba franceză, a textelor lui Urmuz: *După furtună* și *Ismaïl și Turnavitu*. Ilarie Voronca îl făcuse cunoscut pe scriitorul român printr-o conferință la Sorbona, citind cu acea ocazie *Le Départ pour l'Étranger*. De asemenea, Claude Sernet traduce fabula *Cronicarii*. Urmuz fusese tradus în limba germană, de Leopold Kosch (în *Der Sturn*, Berlin, XX, nr. 8, aug.-sept. 1939), apoi comentat și tradus în *Akzente* (1967). În limba engleză, a apărut un număr închinat lui, al revistei *Adam, International review* (nr. 322-323-324, 1967) în care se publică cele opt povestiri, un „eseu" și fabula *Cronicarii*. În aceeași revistă, Miron Grindea, directorul publicației îl prezintă pe scriitorul nostru drept un precursor al suprarealismului (*Urmuz and „cet homme de toujours"*); Mira Baciu-Simian discută unele aspecte ale limbajului urmuzian - incomunicabilitate, descompunere a cuvântului, alienare prin limbă, grupuri fonetice - într-un mic studiu pertinent (*More on Urmuz: The Language*); Valeriu Cristea face o paralelă între *Urmuz și*

*Kafka*.

Ultimele studii mai ample dedicate lui Urmuz (Matei Călinescu, *Urmuz și comicul absurdului* în *Eseuri critice*, 1967 și Ion Pop, *Un precursor: Urmuz*, în *Avangardismul poetic românesc*, 1969), scot, de asemenea, în relief elementele paralogice, tehnica umorului absurd, fenomenul alienării prin limbaj, relația cu „teatrul absurdului" (Matei Călinescu), precum și parodia unui anumit tip de literatură, obsesia vidului, a descompunerii universului, detectarea mecanismelor în comportamentul uman, spaima regresiunii în elementar (Ion Pop).

Obscurul grefier de la Înalta Curte de Casație a devenit, în ciuda puținătății „operei" sale, un scriitor cunoscut, revendicat de unii ca precursor, elogiat de alții ca maestru, apropiat de revoluționarii literelor moderne, de Jarry, de Kafka, de Eugen Ionescu, de Samuel Beckett. Răzbunare ironică postumă a lui Urmuz asupra dublului său, bietul Demetru Dem. Demetrescu-Buzău.

# POST-SCRIPTUM URMUZIAN

## Acedia.

Aș vrea să dau un nume suferinței care l-a împins pe Urmuz în neființă. Cred că nu e denumire mai potrivită pentru acea scofâlcire a lumii din jurul său, pentru decolorarea ei în ochii săi, pentru marea secetă pe care o simțea în sinea lui, pentru devalorizarea tuturor celor ce fuseseră odinioară prețioase inimii sale, decât acel cuvânt prin care medievalii desemnau o ciudată boală a cugetului și simțirii: *acedia*. Artistul din el, mai sensibil chiar decât omul (dacă o asemenea sciziune este cu putință), a simțit înaintea acestuia că semnificațiile se pot pierde, că totul se poate goli. Ca și în unele tablouri ale lui Hieronymus Bosch în care obiectele și făpturile îngrămădite sunt toate scobite, golite, găurite, tot astfel reprezentările lui Urmuz trădează vidul lăuntric, teribila golire de sens și valoare. Golul îi fascinează se pare pe unii sinucigași, vidul absoarbe. Urmuz și-a avut și el, alături, ca și Pascal, prăpastia sa. Artistul a găsit un antidot răului: fixarea lui în cuvinte. Omul n-a găsit nici măcar un paleativ: s-a aruncat în gol.

Omul supus, Dem. Demetrescu-Buzău, a trăit, ca artist, o existență secretă, *per oposicion*. Este, știm, o rebeliune, o fraudă, în *paginile* sale *bizare*. O revoltă împotriva vieții comune, a banalității ei, a cotidianului, a celor ferm statuate, a ordinii factice. Dar,

totodată ca și Kafka Urmuz vădește atenția scrupuloasă îndreptată asupra obiectelor banale, observarea lucrurilor pe care ajungem să nu le observăm de obișnuite ce sunt. Nu se crampona el tocmai de aceea ce era mai ferm în mărunta lume din jurul său pentru a se salva de vidul care se căsca în el? Cu câteva luni înainte de a-și lua viața, Mitică îi scria de la Budaki mamei sale, Eliza Doctor Ionescu-Buzău: „Te rog nu te neliniști de mine, știu foarte bine să mă păzesc de tot ce trebuie." Grijă mare la toate măruntele amănunte ale vieții de toate zilele, atenție la cald, la rece, la cele ale integrității corporale. Răul este însă prezent, deși nevăzut. El nu putea fi conjurat prin rebeliunea împotriva banalității cotidiene. Doar trăirea însăși în cotidian era un sprijin fragil, desigur împotriva golirii de sens și de preț.

Acedia prezintă printre alte simptome, o exagerată aprehensiune de toți și de toate. Arghezi istorisea despre faptul că pe Urmuz „groaza de a nu se auzi la Casație că scrie și că scrie și altceva decât considerente și sentințe, l-a urmărit cu o tenacitate extravagantă". Dar aprehensiunile din pricina poziției „de la Casație" nu erau singurele. Urmuz era un anxios, terori inexplicabile îl bântuiau. Iar epicentrul aprehensiunilor anxietăților și terorilor era marele gol, acel „nu mai are nici un rost", acea scurgere și retragere a oricărui mobil, a oricărei finalități posibile. Nu o prea violentă pasiune ci nici o pasiune, nu o fervență credință ci nici o credință, acestea ucid. Apatia, agnosticismul, abulia, gravul plictis țin de diagnosticul acediei.

Ar fi vrut să facă muzică, să scrie literatură, să trăiască o iubire împlinită, să meargă la Constantinopol, să studieze, și se mulțumea să stea în fundul sălii, la Ateneu, să petreacă o vară la Budaki, să scrie la infinit variante la aceleași câteva texte, să repete în mici

accese o deboșă[26] verbală, glume având același mecanism umoristic. Dar mai ales repetiția, vădind parcă o obsesie maniacală, a acelorași fraze (el care își bătea joc de mecanica stereotipiei), îl face pe Urmuz să semene cu eroii săi care repetă mereu aproape același gesturi. Sterilitate evidentă a celui atins de acedie.

## Sterilitatea și opera comprimată.

Repetiția în vorbă, în gesturi, în figuri, a omului mecanomorf din *Pagini bizare* este, însă, o urmare a secătuirii, a reducerii organicului la mecanic. Într-un film de groază, un automat închis într-o armură repeta cuvântul „bizar, bizar"... Acele „Bizaries" ale manieriștilor post renascentiști ca și „bizarul" din povestirile lui Poe erau și ele corelate cu o anume viziune mecanicistă a lumii. Universul imaginar al lui Urmuz e plin de roboți detracați având forma omului. Căci, atunci când valorile pier, firea însăși e supusă corupției, și nu unei descompuneri organice, ci unei sterilizante degradări în anorganic. Mecanismul ca o născocire umană poate fi o auxiliară a vieții, dar numai când primatul este al acesteia din urmă. Când rămâne singură, devine o adversară a vieții.

Sterilitatea determină o închircire a formelor. Există, incontestabil, un univers fictiv urmuzian. Acesta e caracterizat, însă, prin comprimare. Textele înseși ale grefierului-scriitor sunt opere comprimate. Elaborate, prelucrate, repetate, recreate, ele au într-însele (și numai prin dimensiuni) ceva de pilulă. Mici poeme eroi-comice într-o privință, scurte biografii fantastice într-alta, ele rezultă dintr-o comprimare interioară sau, cel puțin, denotă o asemenea

[26] Debóșă s.f. (Franțuzism) Exces, abuz de mâncare și de băutură. Decădere a moravurilor.

comprimare posibilă. Dar dacă este incert a deduce această comprimare din reprimările externe ori din depresiunile interne pe care le-a suferit omul, are mai multe șanse de certitudine o analiză stilistică a comprimării expresiei estetice. Aceasta nu derivă neapărat din scrupulele unei conștiințe artistice prea exigente, ori din îndoielile ei asupra valabilității genului (ca și în cazul Kafka). De fapt, textele urmuziene, chiar și atunci când autorul lor le numește „roman în patru părți" (cum e subtitlul la *Pâlnia și Stamate*) nu sunt altceva decât niște poeme în proză sau *niște comprimate parodice* ale unor mai vaste, mai nobile specii literare: romane, poeme eroice, epopei, tragedii etc.

Structura acestor comprimate poetice este riguroasă. Ea repetă geometria interioară a unor specii tradiționale. Astfel, „romanul în patru părți", *Pâlnia și Stamate* este alcătuit din: I. Descrierea „balzaciană" a unui apartament burghez. Apariția lui Stamate; II. descrierea familiei Stamate: caractere, raporturi; III. drama lui Stamate: seducerea și căderea lui; IV. conflictul final, deznodământ. *Ismaïl și Turnavitu* are o geometrie simplă: I. Descrierea lui Ismaïl; II. descrierea lui Turnavitu; III. raporturi între cei doi; IV. drama și corolare. Astfel, cele mai multe texte fiind construite pe o opoziție într-un cuplu, ele urmează o schemă în care descrierile sunt juxtapuse, fiind urmate de inevitabilul conflict, de drama cu preambulul, desfășurarea și încheierea ei. Urmând oarecum schemele clasice ale unui manual de retorică și poetică elementară privind părțile discursului, textele lui Urmuz se supun unei mecanici cuminți, cu toată necuminția lor funciară. Piesa *Emil Gayk* este alcătuită din: I. Descrierea lui Gayk; II. Activitatea aceluiași; III. raporturi dintre Gayk și nepoata adoptată de el; IV. conflictul dintre ei; V. stingerea conflictului. *Cotadi și Dragomir*, deși mai substanțială, e compusă, la fel, din prezentarea unuia și a altuia din preopinenți, precum și dintr-un epilog. Textele care n-au decât

un personaj par structural mai complexe. De pildă, *Plecarea în străinătate* are următoarea schemă: I. Tentativa de plecare; II. eșecul tentativei; III. hotărâri cvasi-finale; IV. din nou plecare; V. al doilea eșec; VI. epilog; VII. morala.

## Scenografie parodică.

Ca unul care, în prima sa tinerețe, a trebuit să se retragă de la Facultatea de medicină căci nu putea să suporte disecția, Urmuz nu practică analiza care presupune descompunerea unui corp viu. Dimpotrivă, el parodiază uneori spiritul analitic desfăcându-și în bucăți făpturile sale sau descriindu-le unele piese constitutive. Nici o urmă, însă, de analiza psihologică în textele urmuziene, de parcă autorul lor ar fi urmat îndemnul lui Kafka: „Pentru ultima oară, psihologie!" Îl interesează nu ceea ce se petrece *în* personajele acestea, ci *cu* ele, ca într-un spectacol grotesc, de marionete. Spectaculosul este dominanta acestui mic univers fictiv amintind un soi de Muzeu Grévin al păpușilor de ceară în mișcare. Urmuz excelează în invențiile spectaculoase și Ismaïl jucând, în rochie de gală, agățat de grinzi, într-o sărbătoare, nu este decât una din creaturile sale „teatrale". Dar toate participă la un spectacol pentru care autorul lor se îngrijește de o prealabilă, uneori minuțioasă, descriere scenografică.

Desigur, nu-l vom lăuda pe Urmuz pentru spiritul său de observație. Viziunea sa este prismatică. Ochii săi cu fațete multiple, măresc, micșorează, depărtează, apropie, și, mai ales, deformează. Făpturile sale apar, ca „la oglinzi", modificate. Căci chiar dacă afectează uneori (ca în preambulul lui *Pâlnia și Stamate*) „normalitatea" unei descrieri în conformitate cu preceptele balzaciene, el sparge necontenit (îndeosebi în portrete) schema

realistă. Schema e neîncetat refăcută, pentru a fi apoi, din nou, violentată. Orice aserțiune este întovărășită de o dezmințire ironic-umoristică a ei. De obicei, elementul care dezminte este el însuși un element concret, aparținând la rândul său unei alte serii a lumii fenomenale. De pildă: „Ismaïl este compus din ochi, favoriți și... rochie". Nasul tatălui său, „un bătrân simpatic" este „tras la presă și împrejmuit cu mic gard de nuiele". Ismaïl mănâncă... doar viezuri; Ismaïl iubește... viezurii; Ismaïl se îmbracă de gală... dar pentru a se agăța de o grindă etc.

Deformarea urmează anumite obsesii urmuziene. Cea mai evidentă, în acest sens, este apetența spre abstracție, spre geometrism. Formele geometrice regulate îl atrag pe Urmuz. Cele „șapte emisfere" din *Pâlnia și Stamate* ca și pereții interiorului turcesc „măsurați cu compasul" ca și forma „aproape eliptică" a lui Stamate sunt doar câteva exemple. Vârfuri ascuțite, arcuri, elipse dau făpturilor acestea aerul unor bizare corpuri geometrice.

Aceste corpuri umplu spațiul ficțiunilor lui Urmuz. *Spațiu ticsit*, în care par să nu existe interstiții și, dacă uneori apar, sunt umplute în grabă. Tot astfel, timpul lui Urmuz este *plin*. Eroii săi sunt veșnic „ocupați". Cel din *Plecarea în străinătate*, „fără a mai pierde timpul" trece la acțiune. Apoi: „nu mai avea nici un moment de pierdut". Toate textele lui Urmuz sunt scrise, de altfel, la prezent. Istorisirea nu se referă niciodată la un trecut sau la un viitor. Prezent sempitern[27], timpul *plin* al acestor ficțiuni ajunge să semnifice exact contrariul timpului: intemporalul.

[27] Sempitérn, -ă, sempiterni, -e, adj. (Livr.) Veșnic, nepieritor. – Din lat. **sempiternus**.

## Ab-norma umană.

Observăm uneori o corupere a timpului, o cădere într-o temporalitate degradată. Escamotarea dimensiunilor temporale explică întrucâtva lipsa unor motivații în comportamentul personajelor. După cum acestea n-au trecut, nici viitor, ci viețuiesc într-un fel de prezent continuu, tot astfel acțiunile lor n-au mobiluri sau finalități. De aici incongruența lor, deși aceste personaje au o foarte fermă „logică" a lor, mai exact un fel de carapace din care nu pot ieși. Bineînțeles, acești „eroi" nu sunt oglinzi ale omenirii comune, după cum nu putem vedea în ei nici făpturi de excepție. Nu ne putem identifica cu ei decât, eventual, sub raportul oglinzilor deformate. *Norma* umană este tulburată în ei. Anormalul, haoticul ia chip. Dar chipul înseamnă ordine. Tulburătoare în imaginile urmuziene este tocmai unirea dezordinii cu ordinea. Am putea să desenăm un fel de schiță a unui portret moral al „eroului" urmuzian (ca și al lui K. din textele lui Kafka, al „eroilor" lui Beckett etc.). „Omul" lui Urmuz e un visător, un contemplativ dar având spirit întreprinzător, vădind o anumită propensiune spre activitatea mecanică; e un erotic obsedat, dar pur, deși având apetența impurității; atent la micul câștig, mereu în legătură cu diverse obiecte concrete, cu o lume a ustensilelor; e nostalgicul unei alte lumi, unei alte vieți.

Deși nu teoretizează asemenea lui Pirandello mitul artistic al personajelor care cer audiență creatorului, care i se impun acestuia, Urmuz pare să aibă de fapt asemenea personaje. Fiecare din aceste făpturi își are micul său univers autarhic, fără ferestre în afară, ca monadele lui Leibniz. Acești homunculi fictivi nu comunică între ei (în afara partenerului de cuplu), nu există o relație posibilă între Stamate, Ismaïl, Gayk și Fuchs. Fiecare e *homo per se*. O lume

extraumană precum ar fi după André Breton aceea a lui Kafka? Nu, desigur. Eroii lui Urmuz și-au pierdut îndeobște chipul uman. Dar marioneta, automatul, omul mecanomorf sau omul-pasăre, ca și omul subteran care aparțin acestei mitologii noi sunt, totuși, hominizi. Ei nu ajung niciodată la stadiul infrauman al lui Gregor Samsa insecta din *Metamorfoza* lui Kafka or la acela al făpturii-ghem din parabola *Odradek* a aceluiași. Publicând o traducere a acestui text, Sașa Pană îi adaugă o notă: „E profundă înrudirea Kafka-Urmuz: amândoi prestidigitatori ai paralogicului, ai antifrazei, ai umorului straniu..." Scrierile lor s-ar subsuma acelei categorii literare care ar presupune, drept epigraf, fraza lui Georg Christoph Lichtenberg: „Un cuțit fără lamă, căruia îi lipsește mânerul". Cu alte cuvinte personajele lui Urmuz cu incongruențele, cu ambiguitățile lor s-ar asemăna cu acele făpturi din basmele populare, din care cea mai cunoscută este „jumătate-om-călare-pe-jumătate-iepure-șchiop". Dar, repet, ele nu-și pierd niciodată întru totul caracterul uman. Până și animalele care abundă în aceste texte, denotând o adevărată obsesie zoologică, sunt antropomorfe: rațele din *Plecarea în străinătate* sunt sentimentale și generoase.

## Paralogismul ca valoare estetică.

Om-animal, om-mecanism, Urmuz creează, cum știm, asemenea monștri ambigui. Autoflagelare a gândului? Un anume dispreț pentru logica curentă poate fi depistat cu ușurință în aceste scrieri. Niciodată, însă, paralogismele acestea nu se constituie într-un protest, într-o revoltă manifestă împotriva logicii. Nu credem că Urmuz ar fi putut scrie cuvintele violente ale lui Gotfried Benn, din perioada expresionistă: „*Das Gehirn ist ein Irweg... Ich speie auf das Denkzentrum*". Avangardiștii care descifrau în textele urmuziene un

„apel de întoarcere spre gândire și creare paralogică" (Lucian Boz), cei care, asemenea lui Geo Bogza, aveau convingerea, „că broderia paralogică în care Urmuz și-a îmbrăcat stilul și substanța povestirilor, nu este jocul facil al unei minți fanteziste, ci rezultatul unei experiențe de scrâșnete..." aveau dreptate doar în măsura în care ei descifrau *propriul* lor apel în opera precursorului. Tot astfel, cu toate că cunoaștem unele lecturi ale lui Urmuz din domeniul parapsihologiei, antroposofiei, ocultismului, nu putem atribui unor influențe din acest domeniu caracterul viziunii lui Urmuz. Această viziune nu este a unui „*clairvoyant*" ale cărui simțuri deformează grotesc peisajul. Toate paralogismele, deformările, ambiguitățile, toți monștrii din prozele lui Urmuz au o „natură" primordială estetică și poate valoarea supremă a esteticii urmuziene este *surprinzătorul*. *Paginile bizare* sunt proza unui om care caută necontenit efecte de surpriză. Oricât ar fi de scurte, oricât ar fi ordonat structurate, paginile acestea sunt pline de cotituri neprevăzute, de efecte și poante. A găsi și oferi neașteptatul, iată preocuparea de fiecare clipă a lui Urmuz. De aici, în narațiunile sale deloc liniare, mersul continuu în zig-zag, folosirea unui procedeu pe care îl putem numi al *devierii*. Ca și acarul care deviază printr-o simplă mutare a acului mersul unui tren pe o altă linie, tot astfel naratorul face să devieze necontenit linia discursului în cele mai aberante direcții. Tipică rămâne descrierea apartamentului familiei Stamate, cu mobilele obișnuite ale burgheziei, toate deviate prin determinări absurde: masa e „bazată pe calcule și probabilități", vasul „conține esența eternă a lucrului în sine". Cazuri ceva mai complexe sunt cele în care o acțiune, urmând, ca un corolar, alteia, este radical diferită de prima, neavând cu ea decât o legătură strict gramaticală. De obicei termenul aberant sau expresia a doua deviată conțin o absurditate. De exemplu: „Turnavitu făcu mai multă vreme politică și reuși astfel... să fie numit ventilator de Stat". Sau: „Primul

schimb de prizonieri îl făcură... la casa Teatrului de operațiuni obținând pentru el prețuri modeste" (punctele de suspensie ne aparțin). Devieri surprinzătoare sunt introduse fie prin intermediul unui cuvânt sau al unei expresii, fie prin simpla deplasare a discursului de pe un plan pe altul („Sentimentul puternic și neînvins de tată [*plan psihic*] îl trase însă înapoi la țărm" [*acțiune fizică*]).

Surpriza estetică e provocată printr-o artă a juxtapunerii arbitrare, insolite, a elementelor discursului. Proza lui Urmuz este un discurs heteroclit prin necontenita deviere a membrelor. Semnificațiile supuse acestor devieri ciocnindu-se între ele se anulează reciproc, se reduc la absurd.

## Absurdul, absența tragicului și a revoltei.

Avangarda a observat demult prezenta absurdului în literatura acestui precursor. Geo Bogza exclamă în limbajul patetic al momentului: „Tu însuți Dumnezeu al unei lumi mult mai absurde celei din care făceai parte, ți-ai lăsat creaturile să rătăcească în beznă". În existența omului Urmuz (despre care intimii spuneau că „totul i se părea dureros de absurd, ridicol de inutil") experiența absurdului nu este câtuși de puțin aceea a lui Sisif, cel promovat de Camus drept figura simbolică a unui absurd al existenței. Dacă totul i se pare fără rost e pentru că el însuși se considera de prisos. Experiența sa (și ne referim la acea experiență care transpare în scrierile sale) este congeneră, deși în cadrele unui alt veac, cu aceea a *oamenilor de prisos* ai literaturii ruse din secolul trecut. Absurdul, pentru el, este o rezultantă a trăirii vidului valoric. Fire înclinată spre absolutizare, el considera că nimic nu mai are rost dacă nimic nu are o valoare absolută.

Într-o operă în care absurdul e dominant, tragicul n-are ce căuta. Tragicul autentic apare numai acolo unde valorile își au prețul absolut, și, totuși, există o tragedie barbară a fărpturilor, sau, mai exact, a antieroilor urmuzieni. Aceasta este de natura tragicului antieroilor: Don Quijote, Charlot, personaje beckettiene etc. Eșecul, catastrofa acestora este în egală măsură tragică și grotescă. Ca și Don Quijote înălțat la cer și trântit la pământ de aripile morii de vânt, tot astfel fărpturile lui Urmuz, se înalță într-o pseudo-transcendență goală și cad într-o cvasimoarte, în starea letargică a cadavrului-viu.

După cum tragicul este doar mimat în *Pagini bizare*, absența unor valori absolute făcându-l imposibil, tot astfel nu există în această operă o revoltă propriu-zisă. Avangarda și-a proiectat într-însa propria sa revoltă. Pe frontispiciul ediției princeps (*Unu*, 1930), scria: „...pentru o nouă neliniște a propriei noastre existențe, grupul «unu» adună aceste câteva ciudate pagini de revoltă plecându-se dinaintea singurului privilegiu care a încheiat viața lui Urmuz ca o fereastră". Avangardiștii depistaseră cu finețe virtuțile neliniștitoare ale literaturii urmuziene de care burghezia cafenelei se mulțumea să râdă ca de o inofensivă șotie. Dar dacă în ceea ce e tulburător, neliniștitor, în aceste texte, cei de la *unu* credeau că întrevăd o revoltă, aceasta era mai curând propria lor revoltă decât a lui Urmuz. André Breton descoperise în Rimbaud și în Lautréamont nu numai precursorii avangardei suprarealiste, ci spiritele care-i tutelau revolta. Dar Urmuz nu este un revoltat asemenea lui Rimbaud și Lautréamont. De asemenea, sinuciderea sa este forțat interpretată ca un gest de revoltă similar cu acela al lui Vaché (cel puțin în interpretarea aceluiași Breton).

Există, desigur, cum știm, o prezență continuă a violenței în scrierile lui Urmuz. Dar grefierul absurdului nu dă urmare unei voințe de revoltă, ci unui apetit al distrugerii în care recunoaștem

plăcerea copilărească a descompunerii, a stricării jucăriilor. Urmuz se adresa unor copii sau, mai exact, unui spirit al copilăriei latent chiar și în cei mari. Dacă el însuși proiectează atâtea imagini ale violenței, dacă își distruge cu o atât de vădită plăcere mașinăriile, aceasta nu este revolta concretă a adultului, nici violență *à outrance* a acestuia, ci sadismul infantil, propensiunea copilărească spre brutala dezmembrare a vietăților și obiectelor. Nu mai puțin copilărească este o anumită apetență spre grotesc, spre afublarea făpturilor cu accesorii neconvenabile. Copiii pun, cu mult sârg, mustăți, portretelor celebre de prin cărți. Tot astfel, Dali, decorând chipul Giocondei cu o stufoasă pereche de mustăți. Tot astfel, Urmuz, adăugând apendice caraghioase făpturilor din prozele sale. Infantilă este de asemenea plăcerea de a stâlci vorbele, de a poci numele, de a se juca cu cuvintele. Urmuz își permite asemenea pseudo-revolte împotriva verbului. Căci, încă o dată, ca și tragicul, care în opera sa nu-și poate avea locul, căci nu există o recunoaștere a unei puteri absolute cu care s-ar confrunta omul, tot astfel revolta nu poate să-și desfășoare intransigențele, căci nu există o cauză în numele căreia să se exercite, și atunci, catastrofele din aceste ficțiuni nu sunt decât false catastrofe, chiar moartea nu e de obicei decât o pseudo-moarte, starea letargică a cadavrului-viu, iar răzvrătirea nu ajunge decât până la nivelul mediu al satirei sau la acela al fraudelor copilărești și al nu mai puțin infantilelor violențe dezagregatoare. Pseudo-revoltă a celor puri, jocuri brutale ale nevinovaților, și totuși, *Paginile bizare* nu sunt jocuri inocente. Ele tulbură, neliniștesc în aceeași măsură în care stârnesc râsul. Ambiguitate a spectacolului: oribilul și rizibilul se întâlnesc. Ceea ce trebuie să liniștească, stârnește anxietate. Tipică în acest sens, chiar explicită, este acțiunea „liniștitoare" a personajului din *Plecarea în străinătate*. Iată ce face el spre a liniști mulțimea: „El însuși ca să poată liniști mulțimea, care începuse să cârtească, își ciuntise trei degete de la

mâna stângă". Automutilarea ca acțiune calmantă este cel puțin paradoxală. Imaginea tulbură prin ambiguitatea ei. Dar aproape toate făpturile urmuziene pretind să terorizeze prin gesturi a căror incongruitate ezită între grotesc și groaznic. Cotadi care își terorizează clienții prin lovituri puternice pe care le dă în dușumea „cu muchia unui capac de pian pe care îl are înșurubat la spate deasupra feselor" ca și acolitul său Dragomir, care își lungește gâtul în modul oribil pe care-l știm, vor să inspire groaza și inspiră râsul. Oribilul nu este dizolvat sau degajat întru totul prin râs. Chiar râsul acesta nu este un exorcism pentru demonia subiacentă a reprezentărilor. Însăși tulburarea expresiilor, ambiguitatea lor, amestecul incongruent al categoriilor literare provoacă neliniștea. Când bufoneria devine teribilă (belicosul Gayk dormind cu mitraliera sub pernă) ea nu reprezintă doar tulburarea unor afecte ci a unor scheme ale cunoașterii. În fond, neliniștea, anxietatea, dar și râsul eliberator, comicul textelor urmuziene este provocat de o insidioasă perturbare a categoriilor cunoașterii. Rațiunea noastră mai degrabă decât emotivitatea noastră este afectată. În acest sens, și numai în acesta, ceea ce s-a numit revolta lui Urmuz, are un sens. Ea este o revoltă împotriva schemelor mintale prestabilite ca și, mai ales, împotriva structurilor lingvistice osificate. Monștrii lui Urmuz, proiecțiile unei imaginații provocate și provocatoare, sunt și ele derivatele unei asemenea răzvrătiri împotriva mentalității rezonabile, a unei raționalități medii. Am amintit, în legătură cu Urmuz, fraza lui Goya privind monștri care se nasc din somnul rațiunii. Dar nu numai somnul, ci și agresiunea împotriva rațiunii naște monștri. Acuplarea elementelor împotriva firii. Metamorfoza imposibilă, deformarea caricaturală sunt modalități estetice, semnificația lor nefiind doar estetică.

Caricaturistul este uneori un satiric urmărind o descalificare social-politică a celui portretizat: Urmuz se complace în degradarea

formelor pe linia cunoașterii umanului. Cum să recunoști în făpturile acestea estropiate, în formele acestea bizare, geometrice, în compușii aceștia terifianți, cea mai „nobilă" făptură? Confuzia elementelor prin care procedează în mod obișnuit imaginația lui Urmuz este expresia dezordinii cosmice. Or, rațiunea umană este prin excelență paznicul ordinii cosmice. Dacă există o subversiune în imaginarea urmuziană a monstruosului, acesta vizează rațiunea, firește nu pe aceea abstractă, ci pe aceea a gândirii logice comune.

## Subversiunea ironică.

O asemenea subversiune recunoaștem și în utilizarea continuă a ironiei din *Pagini bizare*. Altă dată vedem în amestecul de gravitate pedantă uneori a tonului, cu fantezia burlescă a imaginilor, o caracteristică a ironiei urmuziene.

Știm că Friederich Schlegel, încercând să definească ironia romantică, vedea în ea un „amestec de seriozitate și glumă". În serios și în glumă, ironismul se distanțează atât de realitatea imediată pe care o pune la îndoială cât și de idealul pe care-l subminează. Poezia romantică, afirma Kierkegaard, se mișcă între acești doi poli: al realității date și al idealității. Or, ironia pune la îndoială, se îndoiește de realitate și valoare. Meschinăria și absolutul sunt deopotrivă ironizate. Atitudinea ironică așa cum o considerau romanticii (Schlegel și alții) e un apanaj al artistului care se întâlnește pe sine în opera de artă și în afara ei. Posedat de creația sa, n-o poate considera cu detașare. El depășește entuziasmul estetic imediat, după cum depășește neputința de a atinge absolutul. Ironia umilește rațiunea și triumfă prin rațiune. Autoironizarea spiritului înseamnă a vedea peste tot nimicirea chiar și în spiritul ironic.

Urmuz e un descendent îndepărtat al romanticilor care găseau în

ironie instrumentul lingvistic ideal al depășirii unor grave neputințe ce nu erau doar de ordinul cuvântului și, totodată, unealta artistică a denunțării neantului valoric. Ironia poate, astfel, viza realitatea dată sau realitatea ideală, ea exploatează întotdeauna interstițiile posibile, golurile axiologice. Or, totul pare să devină obiect al unei viziuni în care realiile sau idealurile se denunță prin negativul lor. Am văzut că „răul" de care suferă Urmuz este *acedia*, devalorizarea, marea golire de sens și valoare, pierderea rațiunii de a fi. Ironia că o sensibilitate excesivă pentru ceea ce *nu este* (Kierkegaard vorbea de „un simț, un organ pentru ceea ce e negativ") devine un mod de a exorciza, prin cuvânt, prin inteligență artistică, acel rău. Ea nu cruță nimic. S-ar putea stabili o lungă listă a termenilor ironici din *Pagini bizare*. În aceasta ar figura, în primul rând, ironizarea abstracțiunilor, principiilor dar și a realităților, ce țin de cultura filosofică, juridică, științifică, etică, artistică: „esența eternă a lucrului în sine", „calcule și probabilități", „Autokosmosul infinit" („și inutil" adaugă Urmuz) „progresul științei moderne", „răspunderea penală", „pietatea filială", „inima caritabilă", „moralul foarte ridicat", „procedura civilă", „castitatea", „educația aleasă", „cultura generală", „mila vecinilor", „sentimentul puternic și neînvins de tata", „îndatoririle de soție", „obiceiul creștinesc", „muză" (care e „în bocanci") și atâtea altele.

## Caraghioslâcul și păcăleala metafizică.

Ironismul este, în același timp, un umorism. Pe lângă mecanismul bergsonian al râsului, pe care-l descopeream altă dată în Pagini bizare, pe lângă acea modalitate a comicului pe care Pirandello vorbind despre „umorism" o definea drept un „sentiment al contrariului", Urmuz pare să continue în textele sale o anumită

tradiție balcanică și autohtonă a *caraghioslâcului*. Ficțiunile sale trădează, de altfel, ceva din împestrițata atmosferă a unui târg oriental sau a unei mahalale. Fiscul hrăpăreț, negoțul prin dughene cu ritualul interminabilelor târguieli, forfota bâlciului, străduțele înguste pe care protipendada și-a ridicat „somptuoase" apartamente sprijinite pe sordide „subpământe", toate acestea și altele încă (exorcismul numelor, și călătoriile, și pseudo-moralitatea) sunt apanajele unei lumi ce nu este deloc străină de mai vechiul univers heteroclit orientalo-balcanico-autohton al lui Anton Pann. Desigur, lipsește un Nastratin din acest Isarlâk decantat, dar *caraghioz*-ul oriental își are avatarurile sale în făpturile urmuziene.

Aceste făpturi par, în genere (cu excepția lui Fuchs) foarte sigure de sine. Este adevărat că siguranța lor este neîncetat dezmințită prin cele mai rizibile peripeții, prin adevărate curse ale destinului în care cad. Ele nu sunt, cum știm, victime ale unei decepții într-o ordine cosmică. O asemenea decepție (existentă, însă, în cazul lui Fuchs care și în acest caz reprezintă o excepție) ar face din aceste făpturi niște eroi tragici sau, cel puțin, patetici. Dar, nimic dintr-o asemenea decepție. „Eroii" lui Urmuz sunt mai curând victimele unei *păcăleli metafizice*. De aici caracterul lor esențial rizibil. Dacă Beckett chiar și în paginile sale pline de umor proiectează, de fapt, un poem al deșertăciunii, cataclismele în ordinea cosmică și în cea a firii nu produc, în micul univers fictiv urmuzian, mai mult decât răsturnarea grotescă a unei paiațe pe o scenă de mucava. Nicio năruire interioară (deși aproape toate făpturile lui Urmuz devin „cadavre-vii"). Falimentul unor existențe este, în aceste ficțiuni, o farsă grotescă.

Urmuz, despre care prietenul din perioada Alexandria 1916, Mihail Cruceanu, spunea că nu râdea niciodată în timp ce își debita glumele ori reflecțiile umoristice asupra oamenilor și împrejurărilor, urmărește eșecul gesticulației umane asemenea inevitabilelor rateuri

din pantomima clovnilor. Masca gravă, seriozitatea, chiar tragicul trăsăturilor, sunt ambigue. Ele acoperă sau descoperă în același timp ridicolul făpturilor. Rizibilul asociat cu gravitatea (în cazul lui Fuchs cu pateticul) plasează umorismul urmuzian pe o linie a eroismului tragi-comic ce trece de la Don Quijote prin Buster Keaton și Charlie Chaplin până la unele personaje ale teatrului beckettian. Aceasta dă umorului sau o tonalitate melancolică, și nu mă mir că Urmuz nu râdea prea des de „glumele" sale. Avangarda a observat, de altfel, confluența râsului cu tristețea în scrierile acestea. „Umorul lui magnific spunea Stephan Roll e chiar trist, compatisant." E însă, pe de o parte, ceva mai mult decât grotescul romanticilor rezultând din conjuncția tragicului cu comicul. Pe de altă parte Urmuz n-are forța sau voința întruchipării eroului tragi-comic de tip donquijotesc. Marile nebunii sunt străine de lumea acestor bizare făpturi ce se știu și *se vor normale*. Acestea nu se avânta dincolo de ceea ce le este dat, de ceea ce e scris în destinul lor, în însăși fiziologia lor. Eșecul lor lamentabil nu este al omului care a vrut să fie mai mult decât omul, ci al unor făpturi cvasiumane care cad ca și oamenii. Știm că în teatrul de marionete o lună de hârtie putea să sufere, să fie mutilată, să moară, dar moartea ei nu va fi niciodată identificată cu aceea a Antigonei sau a lui Oedip. În *L'umorismo*, Pirandello explica rădăcinile etic-antropologice ale „umorismului" prin „degradarea" omului. Dacă omul veacurilor anterioare se mai credea centrul universului, acum (scriitorul italian vorbea la începutul acestui secol al marilor seisme ale ființei) el se vede infim, pierdut într-un univers infinit; dacă odinioară considera că îngerii și diavolii, o întreaga lume transcendentă, se luptă pentru salvarea sau pierderea sufletului său, acum el se vede despuiat până și de apanajele acelui suflet. Umorismul apare într-o asemenea epocă a *micșorării* omului. Urmuz ca și Kafka pot fi caracterizați prin „umorismul" lor.

Printre amintirile lui Mihail Cruceanu sunt câteva semnificative pentru umorul lui Urmuz. O scenă relatată de la o sindrofie de provincie (una din acele „mici petreceri cu tratații, cu dansuri și chiar cu muzică" pe care le organizau familiile mai înstărite din Alexandria, la care erau invitați încă tânărul judecător Demetrescu-Buzău, profesorul poet Mihail Cruceanu, precum și unicul ofițer din localitate, vânător de zestre): Urmuz în mijlocul unui grup de fete le întreba pe acestea care le sunt florile sau animalele preferate. După ce asculta răspunsurile cu viorelele, trandafirii, cățelușii și pisicile de rigoare, el își mărturisea preferințele spre hazul ușor scandalizat al mulțimii pentru ridichi, pătlăgele sau verze dintre flori, pentru coropișnițe, șoareci și altele dintre jivine. Glumă inocentă dar care indica înclinația spre o anumită specie umoristică. Ceva mai rafinate sunt micile ficțiuni pe care Mihail Cruceanu își amintește că i-au fost istorisite de prietenul său și care (reluate de Ciprian în piesele sale) pun în lumină mecanismul umorului urmuzian. Un cetățean în contact cu un birocrat intratabil căuta să-l îmblânzească mângâindu-l sub bărbie, „foarte liniștit ca și cum ar mângâia o pisică sau un câine". Sau imaginează o tortură în care e vizibilă mecanica atroce-comică, prin care un ins închis într-o celulă e vizat cu exactitate matematică, din sfert în sfert de oră, de un călugăr care se pleacă în fața lui ceremonios, și se retrage în tăcere; și această zi și noapte. În sfârșit, o altă vorbă relatată de Mihail Cruceanu, în care recunoști originea urmuziană a umorului absurd pe care-l va cultiva Eugen Ionescu: „E ora cutare și dumneavoastră purtați încă barbă".

Este o bună doză de maliție în umorul lui Urmuz. De aceea cred că, mai mult decât cum credeam altă dată un pretext, un alibi, un subterfugiu, un mod de a face posibil cuvântul, sau de a-l face suportabil, acest umor este o armă insidioasă. Urmuz râde de alții, de sine, de toată lumea. El se joacă, dar jocul este crud. Imaginile umoristice sunt iscate parcă de un declic care deschide o trapă în

care (ca și nobilii din piesa lui Ubu) sunt îmbrânciți „respectabilii", „considerabilii", Stamate „om demn, unsuros și de formă aproape eliptică", soția „tunsă și legitimă", birocrați gâdilați pe sub gușă sau slujind ca „ventilatoare de Stat". Dacă descompunând mecanismul umorului urmuzian descoperim incongruența (naturală, socială, logică), aceasta are întotdeauna un sens polemic. Nasul tatălui burghez este înconjurat de un gard de nuiele, iar Turnavitu este într-un raport de aservire față de Ismaïl, căci „îi serva și de salam" (în versiunea ediției Sașa Pană; „de șambelan" în versiunea manuscrisului de la Biblioteca Academiei). În fond, comicul acesta, uneori frizând obscenitatea, alteori macabrul, este întotdeauna agresiv. Tonul protocolar, respectarea aparentă a convenienței, într-un mic univers ceremonios, plin de rituri, de moravuri, obiceiuri, idei prestabilite, sunt fața de sub care descoperi reversul schimonosit. Urmuz, dezarmatul, se apăra de agresivitatea unei lumi printr-un râs eliberator, salutar? Desigur. Dar, mai curând, el opune acestei agresiuni, propria sa violență insidios-cuvântatoare. Un gest relatat de sora lui Demetrescu-Buzău este revelator în acest sens. Se pare că părăsind cursurile Facultății de medicină la care s-a înscris în urma injoncțiunilor paterne, el a declarat că renunță la această meserie deoarece cadavrele expuse în sala de disecție, pe care le pișca în fiecare zi, nu reacționau în nici un fel, nu voiau să vorbească. Ironia atroce, ca și umorul negru sunt prezente în această macabră farsă studențească (probabil istorisită dar nesăvârșită). Oricum, ea denotă o fantezie care își găsește satisfacția în născocirea unor ipoteze scandalos-hilare.

## Între expresionism și futurism.

Ironia și umorul urmuzian îl apropie pe acesta mai curând de

expresionismul formelor contrastante decât de avangarda suprarealistă. Ricanare, grotesc, patos degradat la schime, țipăt înăbușit, recunoști atâtea semne ale sensibilității expresioniste în prozele lui Urmuz. Nu vrem să subsumăm aceste proze categoriilor unei estetici expresioniste dar între structurile expresioniste și cele suprarealiste ale imaginarului, primele sunt cele de care se apropie mai mult ficțiunea urmuziană. De altfel, cu toate apropierile care s-au făcut între reprezentările acestea și cele ale onirismului suprarealist, prozele lui Urmuz nu au nici prin procesul creației care le-a dat naștere, nici prin factura lor intimă ori prin atmosferă, o natură onirică.

Îndrăznelile avangardei nu-i erau necunoscute. Fără să cunoaștem mai îndeaproape lecturile sale, Urmuz dispunea desigur, de anumite informații cu privire la mișcarea literară din străinătate și, îndeosebi, din Franța timpului său. De altfel, chiar și publicațiile noastre cuprindeau unele vești privitoare la turbulențele tinerilor futuriști. Astfel este explicabil că, pe unul din manuscrisele sale, a scris, drept titlu al scrierilor sale *Schițe și nuvele... aproape futuriste...* ne face să zâmbim acest „aproape". Modestie mimată? Surâs insidios? Rezervă estetică? Asociere urmată imediat de o disociere, conform unui mecanism în care îi recunoaștem *forma mentis*? Câte ceva din toate acestea, poate. Pe lângă titlul amintit, mai avem un indiciu al preocupărilor lui Urmuz privind aceeași avangardă futuristă. În toamna lui 1916, când Mihail Cruceanu face cunoștință cu judecătorul Dem. Demetrescu-Buzău la Alexandria, acesta îi vorbește „pentru prima oară despre poezia lui Marinetti care formase o școală în jurul lui". Deci denumirea „aproape futuriste" se întemeia pe o cunoaștere, fie și aproximativă, a textelor unei avangarde virulente, a futurismului care, în multe privințe, poate să revendice primatul în săvârșirea gesturilor avangardiste. E aproape sigur că atunci când Urmuz a cunoscut unele texte futuriste (sau

referitoare la futurism), „paginile" sale „bizare" erau alcătuite. Eliza Vorvoreanu afirma, cum știm, că în 1908, la Răchitele, în Argeș, fratele ei își compunea schițele, pe care, un an mai târziu, le citea în cerc intim la București. Marinetti publică primul manifest al futurismului în 1909. Să amintim câteva dintre formulele acestei mișcări, cuprinse în manifestele dintre 1909-1915, care ar fi putut să-l determine după elaborarea textelor sale, la o apropiere a acestora de cele futuriste. Marinetti îndeamnă în primul manifest la „umplerea fântânilor adânci ale absurdului". Pentru el și comparții săi: „O operă lipsită de un caracter agresiv nu poate fi o capodoperă". Teza a opta a Manifestului: „...vrem să spargem porțile imposibilului, Timpul și spațiul au murit ieri". Și câteva expresii preferate ale mișcării futuriste: „*Parole in libertà!*", „fantezie fără fir" (prin care se înțelege: „absolută libertate a imaginilor sau analogiilor"...) Poate că Urmuz care rescria și transcria necontenit, cu infime variante, aceleași câteva zeci de pagini va fi meditat asupra unui alt „principiu" futurist. „E o prostie să scrii o sută de pagini, când una singură ajunge..." În același manifest (din 1915) Marinetti scrie: „E o prostie să ții seama de verosimilitate..." Tot acolo: „E o prostie a voi să explici tot ce e reprezentat cu ajutorul logicii, de vreme ce nici în viață nu sesizăm un eveniment în toate cauzele și urmările sale..." Dacă adăugăm la aceasta binecunoscutul interes al futuriștilor pentru tehnică, vehicule, viteză, se completează un sumar tabel al corespondențelor pe care Urmuz le-ar fi putut afla între proclamațiile acestor avangardiști și propriile sale compoziții. E mult mai probabil să credem că tezele și textele futuriste nu i-au „inspirat" nimic, că ele nu l-au „influențat", dar că întâlnindu-le, ele i-au revelat ceva existent într-însul. Citind fulminantele declarații ale lui Marinetti și ale acoliților lui, făcute acolo, în Parisul tuturor temerităților moderniste, ajutorul de judecător Dem. Demetrescu-Buzău se va fi simțit întărit în conștiința

eficienței literare a scrisului sau. Este sigur că a găsit unele corespondențe între scrisul sau și acela propus de futuriști, eventual pe linia pe care o indicam prin selecția preceptelor de mai sus, de la care s-ar fi putut revendica un Urmuz mai activ, mai dogmatic. S-ar putea ca descoperirea acestei însușiri neașteptate să fi legitimat în proprii săi ochi specia literară insolită pe care o practica. Ba chiar, întrucât cu modestie și autoironie, dar și cu o anume conștiință a valorii introduce în titlul prozelor sale acel „... aproape futuriste", s-ar putea ca revelarea faptului că asemenea compoziții, precum ale sale, nu sunt simple elucubrații ale unui spirit fantast, jucăuș, excentric, ci reprezintă un curent modernist, fiind justificate prin audiența în marile publicații ale lumii, prin discuții pasionate, să-l fi dus la gândul publicabilității lor. Manuscrisul de la Biblioteca Academiei, care poartă acel titlu, este vădit pregătit în vederea publicării. Așadar, Urmuz va fi găsit în futuriști niște rude îndepărtate care-i legitimau creația năstrușnică. „Nu sunt singur" va fi exultat el.

Dar toate acestea sunt supoziții. În ce privește atitudinea lui Urmuz față de acești contemporani ai săi, știm foarte puțin. Același Mihail Cruceanu își amintește: „Demetrescu-Buzău era un adevărat intelectual. Citise multă literatură și nu se speria de noutatea oricărei teorii, mai ales în legătură cu diferitele curente literare. Dar nu era sclavul nici unei teorii în literatură, și mai ales în poezie." Despre Marinetti, de asemenea, nu-i va fi vorbit defăimându-l. Fapt e că această curiozitate a judecătorului-scriitor pentru moderniștii străinătății este un semn al unei curiozități comprehensive. În același timp, la Praga, Franz Kafka se interesa și el de futurism, mai apoi de manifestările Dada. E adevărat că autorul *Procesului* respingea cu vehemență turbulența tinerilor revoltați de la Zürich. Deloc avid de descompunere, revolta de dragul revoltei nu putea să-l atragă. Toți decadenții, poeții damnați, spiritele nocturne i se

păreau viciați de un păcat originar, orgoliul propriei detracări. Îi spunea lui Gustav Janouch: „Dadaismul e o infirmitate... Coloana vertebrală spirituală e frântă. Credința e sfărâmată." Este semnificativ că Avangarda nu se va recunoaște în opera lui Kafka. Altul este cazul lui Urmuz în care Eugen Ionescu va vedea mai târziu un „profet al revoltei literare universale". Înaintea lui Eugen Ionescu, întreaga avangardă românească a anilor '20 și '30 îl va învesti cu demnitatea augurală a Precursorului absolut. Stephan Roll va deplânge lipsa „unui grup de aventură" din jurul lui. Dar, la drept vorbind din singurătate, mai curând decât într-o comunitate, s-a născut Urmuz. Că momentul apariției sale a fost impropriu? Așa vor crede avangardiștii. Dar se înșelau. Atmosfera, lumea „urmuziană" din jurul său, piedicile, obstacolele, cursele chiar în care a căzut, toate acestea l-au ajutat să devină cel care era. El a jucat, pentru avangardiști, rolul lui Jarry, al lui Rimbaud, al lui Lautréamont, sau al sinucigașului steril Jacques Vaché, pentru Breton și prietenii săi. Urmuz este, oarecum, Dada înaintea suprarealismului, tradiția premergătoare. „Astfel va scrie Geo Bogza, dintr-o meditație care îl va fi dus cine știe până peste câte granițe ale realității și din violența necesității de a fi prezent într-un concret pe care îl disprețuia și din care s-ar fi vrut evadat, s-a născut arta acestui Urmuz, care alături de Eminescu prin zbuciumul și sfârșitul lor tragic, prin încăpățânarea de a nu găsi în viață vreun confort oarecare, sunt singurii la noi care au ridicat pulsațiile literaturii până acolo unde peste ocean le-au dus Edgar Poe și în Franța galeria ciudată, de panopticum, a poeților blestemați." Iată-l așadar, pe Urmuz promovat înainte-mergător al avangardei, un avangardist *avant la lettre*, spirit tutelar al unei confrerii care se considera singura sensibilă la hermetismul scrierilor sale. Nu este singura peripeție, nici cea mai stranie, a existenței sale obscur-luminoase.

## Obsesia cuvântului.

Dar putem descoperi în textele lui Urmuz unele indicații care trimit dincolo de Avangarda primei jumătăți a secolului XX, spre unele tentative mai noi de relaționare a limbajului și literaturii. Obsesia pe care o denunță scrierile urmuziene este aceea a cuvântului. Mai puțin decât un *imago* (în sensul psihanalizei) textele acestea revelează un raport original cu logos-ul. Nu în zadar, observăm printre sursele de inspirație ale lui Urmuz: sonoritatea unor cuvinte, numele proprii citite pe anumite firme, vorbăria inautentică (*das Gerede* al lui Heidegger), legătura între numele făpturilor sau denumirea lucrurilor și ființelor ori obiectelor desemnate. Eliza Vorvoreanu sora lui Demetrescu-Buzău nota cu ingenuitate, în însemnările ei privitoare la literatura fratelui: „Acești «eroi» simbolizați, metamorfozați și ironizați de Urmuz, prin firea lor ce trece dincolo de cadrele naturii acționează ca niște umbre ce nu-și dau seama încotro s-o apuce. E *logic* deci, e natural ca faptele lor alogice să fie povestite de Urmuz prin întrebuințarea unor cuvinte «nepotrivite», neasimilabile, neasociabile ce, prin asociația lor dau naștere umorului inimitabil, umorului lui Urmuz.” Cu adevărat, nu caracterele îl interesau pe Urmuz, ci cuvintele, nu distorsiunea moravurilor, ci a verbului.

Limbajul considerat nu ca *materie* a literaturii, ci ca *model* al ei, este un domeniu recent al explorărilor și experiențelor. Or, remarcăm în încercările lui Urmuz semne ale unei asemenea autonomii a discursului. Studii recente privitoare la verosimilitate, ca și unele tendințe mai noi ale narațiunii vor să demonstreze că discursul literar nu e regizat prin corespondența sa cu un plan de referință exterior, ci de propriile sale legi. Or, iată ce observăm în

prozele urmuziene. Înainte de toate, utilizarea pe scară mare, indicând o intenție consecventă, a formulelor literare stereotipe, a expresiilor-șablon, a clișeelor și locurilor comune. Este, desigur, în acest uz perseverent o parodie a *vorbăriei* comune, banale, cotidiene. Am putea spune că Urmuz *citează* cu ironică predilecție (ca și Flaubert în *Dictionnaire des idées reçues*) clișeele jurnalisticii sau ale conversației pretențios-intelectuale sau sentimental-burgheze ale timpului său. Un mic mănunchi de exemple: *Pâlnia și Stamate*: „interesele superioare ale științei", „sacrele îndatoriri de tată și soț"; „spre a putea da frâu liber dragostei sale nețărmurite"; „divinii fiori ai dragostei"; „sentimentul patern învinse". *Ismaïl și Turnavitu*: „grație progresului științei moderne"; „la adăpost de orice răspundere penală"; „fără pic de mustrare de cuget"; „din prea multă dragoste părintească"; „Ismaïl, inimă caritabilă"; „Fire afară din cale sensibilă"; „Își puse atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii". Gayk are „moralul foarte ridicat"; „Nu s-a dat înapoi de la nici un sacrificiu pentru a-i da o educație aleasă"; „să-și formeze neapărat o cultură generală"; „a reușit să dobândească o cultură generală"; „contra oricărui uz internațional"; „conveniră să încheie o pace rușinoasă"; „sub garanția și controlul Marilor Puteri". *Plecarea în străinătate* e un adevărat mozaic de clișee: „Nu-l lăsară să alerge la mila vecinilor"; „Sentimentul puternic și neînvins de tată"; „Nu mai avea nici un moment de pierdut"; „Intrase în al șaptesprezecelea an al existenței sale, lăsând în urmă un trecut glorios și acuma zilele îi erau numărate"; „în mijlocul poporului iubit"; „roasă fiind de viermele geloziei"; „conștientă de îndatoririle ei de soție și pentru a nu se arata prost crescută"; „ambițioasă ca orice femeie și neputând suporta afrontul unui asemenea refuz..." (textele privind „soția" sunt în întregime alcătuite din clișee); „Dezgustat de viață și încărcat de glorie și de ani". *Cotadi și Dragomir*: „Părul negru ca pana corbului"; „delicata și complicata

chestiune agrară"; „Dragomir este răsplătit cu vârf și îndesat"; „o surpriză din cele mai plăcute"; a „întreține candela după obiceiul creștinesc". Am dat doar câteva exemple, diverse categorii ale clișeelor care reprezintă vorbăria neautentică alcătuită din șabloane. Sursa celor mai multe din aceste formule stereotipe este vorbirea și un anume etos mic-burghez, metaforele obișnuite („viermele geloziei") devenite clișee ale vorbirii, expresii ale patosului devenit automatism sentimental. Discursul e alcătuit intenționat din asemenea expresii, adeseori exagerate dar slăbite prin repetiție. Pe de o parte e o satiră a vorbirii banalizate, devenită simplu zgomot de fond. Nici unul din eroii lui Urmuz nu cunoaște vorbirea autentică. Făpturi mecanomorfe, vorbirea lor e anchilozată. Aceasta tocmai pentru că limbajul, pentru Urmuz, e cel mai autentic și cel mai fals dintre atributele umane. Persiflarea clișeelor limbii, demontarea mecanismului lingvistic este o obsesie urmuziană care vădește o stranie sensibilitate cu privire la raportul dintre semnificat și semnificant sau dintre limbaj și planul referențial. În amintirile lui Mihail Cruceanu găsim următorul pasaj semnificativ: „Într-un timp găsisem (autorul se referă la Urmuz și la el însuși, dar este evident că rolul său se reduce la acela al unui simplu acolit n.n.) că e ridicol să spui vorbe convenționale, care nu înseamnă nimic în realitate, fiindcă nici nu te gândești la semnificația lor. Ni se părea nouă, mai în glumă, mai în serios, că vorbele «salutare», «sănătate», «la revedere» și altele, nu spun nimic, în fond, și dacă e vorba a se face cu ele față unei anumite împrejurări, pot fi înlocuite cu oricare altele, și ne distrăm căutând aceste «alte cuvinte». Așa de pildă, dimineața, în loc să ne spunem «bună dimineața», ne strigam «pipirig», iar el răspundea «codobatură», sau alte cuvinte." Îndeletnicire tipic urmuziană (chiar dacă ea a mai fost exercitată de mulți alții). Vorbele convenționale, expresiile banalizate prin uz, golite prin repetiție (Leo Spizer ar spune „gramaticalizate" la exces)

„*nu înseamnă* nimic în realitate", „*nu spun* nimic". Neant semantic. Desigur, putem să interpretăm această înverșunare împotriva convențiilor limbajului banalizat printr-un anume curent de opinie nonconformist, anticonvențional care pusese stăpânire pe spiritele multor intelectuali europeni din acea vreme. Cartea lui Max Nordau *Die konventionellen Lügen der Kulturmenscheit* (1883) fusese tradusă în toate limbile și găsise peste tot prozeliți care demascau „minciunile convenționale". O asemenea minciună convențională i se pare lui Urmuz a fi limbajul stereotip. Convenționalitățile limbajului sunt urmărite de el nu numai în vorbirea banalizată, ci și în enunțurile verbale ale civilizației moderne. Astfel găsim în textele sale: anunțuri de mică publicitate (ce e descrierea apartamentului lui Stamate dacă nu un asemenea anunț?), fapte diverse în expunerea lor ziaristică, afișe (Cotadi pune un zugrav de firme să-i scrie pe capac: „Murdăria oprită") etc. Două posibilități în depistarea și, oarecum, spintecarea limbajului convențional. Întâi, expunerea lui parodică, în textele sale. Apoi, înlocuirea lui prin invenții lingvistice. Și una și alta dintre soluții recurge la modul parodic al exprimării. Cuvântul se poate sabota eficient, prin tăcere. Un alt mod de subminare a sa este tot cuvântul, dar un „alt cuvânt".

Aceste „alte cuvinte" alcătuiesc o obsesie urmuziană fundamentală. În divertismentele sale din Alexandria, renunțând la prea banalele saluturi, recurge la mici vocabule hazlii care au altă semnificație prealabilă. Evident, aceasta semnificație e la rândul ei sacrificată, „pipirig" devine „bună dimineața". Deci vorbitorul se constituie pe sine dispunător absolut asupra semnificației cuvintelor pe care le schimbă după voie. Cuvintele nu sunt, pentru el, decât niște simple *flatus vocis* cărora le conferă arbitrar un sens, și totuși tocmai acest cuvânt perfect golit este investit cu o *putere* nouă. Deși n-a mai rămas dintr-însul decât un sunet, el poate să dea *ființă*.

Un text esențial în acest sens este nota care întovărășește schița

*Algazy & Grummer*, notă în care Urmuz arată că a dedus din muzicalitatea specifică a celor două nume adevărata personalitate a celor doi asociați. Ca și *Ismaïl și Turnavitu* ori *Cotadi și Dragomir*, cuplarea numelor *Algazy & Grummer* amintește firmele de odinioară cu doi asociați. Cuplare și aluzie intenționată. Căci în nota sa, Urmuz declară că *Algazy & Grummer* „... e fosta firmă a unui cunoscut magazin de geamantane, portmoneuri etc. din capitală, rămasă astăzi sub un singur nume". Firma este, prin excelență un loc comun al civilizației urbane. Ce spun numele expuse? Nimic. Dar tocmai acest nimic semantic începe să se miște, să trezească asociații sonore. „În tot cazul, ne permitem a crede că numele de Algazy sau Grummer, după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică rezultat al impresiunii sonore ce produc în ureche nu par a corespunde aspectului, dinamicii și conținutului acestor doi simpatici și distinși cetățeni așa cum îi știm noi din realitate..." Te întrebi ce anume atacă această ironie insidioasă: realitatea socială determinată prin firma a celor doi „distinși comercianți", sau cuvântul, denominațiunea? Dar aceasta ironie semantică are și alte tâlcuri. Putem apropia nota lui Urmuz de un text pe care ar fi putut să-l cunoască (probabil în versiune franceză): *Through the looking glass And what Alice found there* (Peripețiile Alisei în lumea oglinzii) de Lewis Carroll, continuarea *Peripețiilor Alisei în țara minunilor*. Alice întâlnește pe Humpty Dumpty, făptura ovoidă care pune năstrușnice probleme semantice. În ce privește numele care determina făptura, Humpty Dumpty, se întâlnește cu Urmuz. „Oare un nume trebuie să însemne ceva? întreba cu îndoială Alisa. Firește că trebuie, spuse Humpty Dumpty râzând scurt. Numele meu înseamnă forma mea și e o formă foarte bună și plăcută. Cu un nume ca al tău poți să ai aproape orice formă." Pentru eroul ovoid ca și pentru Urmuz numele determină forma. Același Humpty Dumpty, logician lingvist, își arogă dreptul de a dispune după voie

de ordinea semantică: „Când folosesc eu un cuvânt spuse Humpty Dumpty, pe un ton cam disprețuitor înseamnă exact ce vreau eu să însemne nici mai mult, nici mai puțin. Întrebarea este spuse Alisa - dacă e *îngăduit* să faci vorbele să însemne atâtea lucruri deosebite. Întrebarea este hotărî Humpty Dumpty cine e stăpân asta-i tot." Teza lui Urmuz (dacă poate fi numită astfel) ca și a lui Humpty Dumpty din cartea lui Lewis Carroll este nominalistă. Concepție care apare în dialogul *Theaetet*, al lui Platon, și e mult disputată de logicienii și semanticii din zilele noastre. Lewis Carroll era el însuși preocupat de relația semnului cu semnificantul, cum o demonstrează *Logica sa simbolistă*.

Speculația semantică urmuziană nu e de ordin logic, ci estetic. Numele ca determinant al formei implică intervenția artistului ca un creator care, *numind*, plăsmuiește făpturi vii. *A forma*, *a înființa* printr-un cuvânt rostit, acesta e rolul artistului. De aceea, atunci când îi sfătuiește pe Algazy și Grummer să-și găsească un alt nume „în adevăr adecvat realității lor personale, sau să se modifice ei înșiși, cât mai e timpul, ca formă și ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă...", aceea pe care el însuși o proiectează în schița sa, Urmuz imaginează în grotesc desigur, în deriziune, dar nu mai puțin cu orgoliul artistului ce se vrea creator *ex nihilo* că dispune de Forma perfect adecvată, ideală a lumii prin simpla emisiune a unui cuvânt.

A găsi asemenea „Nume" care impun o lume, grea misiune! Să nu ne mirăm că grefierul sinucigaș se străduise ani de zile să stoarcă vreo câteva zeci de pagini. Că a eșuat în această întreprindere? Probabil. Este o logică mai imperioasă care interzice omului confecționarea unui *perpetuum mobile*, ca și creația *ex nihilo*. Pentru așa ceva ar trebui, poate, ca artistul să dispună de acele facilități care-l făceau pe Fuchs, muzicianul absolut urmuzian, să ia „formă de acord perfect".

# URMUZ – studiu introductiv[1]

[1] Din Adrian Lăcătuș, *Urmuz*. Monografie, antologie comentată, receptare critică, Editura Aula, Colectia „Canon“, Brașov, 2002.

# LADA ȘI URMUZ

În toamna lui 1930, șapte ani după sinuciderea lui Urmuz, lucrând la prima ediție a operelor acestuia, Sașa Pană făcea, împreună cu prietenii săi Ilarie Voronca și Geo Bogza, o vizită doamnei Eliza Ionescu-Buzău. Editorul revistei și editurii *unu* spera să descopere, printre hârtiile păstrate de mama autorului său, câteva texte inedite pentru a completa florilegiul celor șapte proze (două antume și cinci postume) deja apărute în reviste bucureștene. Venerația cu care întreg cercul tinerilor avangardiști români privea portretul și semnătura lui Urmuz, la care se adaugă probabil și presupusele dimensiuni reduse ale operei acestuia, traductibile în costuri de editare de asemenea reduse, au nutrit entuziasmul și generozitatea lui Sașa Pană, dispus să-și golească buzunarul de cei 15 000 de lei (din care 5 000 erau alocați numărului curent al revistei) pe care îi strânsese pentru a vedea tipărită această carte. Dar vizita îl pune pentru o clipă în încurcătură și îl uluiește: bătrâna doamnă le oferă spre cercetare, în locul celor câteva hârtii așteptate, „un lădoi de circa un metru cub!”[2] a cărui greutate pare să-i strivească elanul editorial.

Conținutul acestei lăzi este deosebit de interesant și, în încercarea de configurare a identității spirituale, culturale, artistice și chiar etice a lui Urmuz, el este pentru mine oarecum simbolic. „Intrând”

[2] Sașa Pană, „*Câteva simple precizări*” în *Urmuz, Pagini bizare*, ediție întocmită de Sașa Pană, Editura Minerva, București, 1970, p. 87

adânc în ladă Sașa Pană a fost scos din deruta sa financiar editorială printr-o nouă surpriză: deși ticsit în prima jumătate de manuscrise literare, lădoiul nu oferi decât un singur text nou[3], *Fuchsiada*. În rest, zeci de variante, rescrieri, corectări, transcrieri și retranscrieri, „ciorne chinuite" ale celor șapte proze deja cunoscute. Cealaltă jumătate a lăzii conținea partiturile unor compoziții muzicale aparținând lui Urmuz, amatorul - sensul etimologic al cuvântului fiind aici nu doar activ ci chiar, potrivit prietenilor și rudelor, exacerbat. Pasiunea lui ardentă pentru muzică și pentru pian se manifestase din adolescență, în mod tensionat și refulat - datorită ostilității tatălui său față de o educație orientată estetic - dar constant până la sfârșitul vieții, când lua deja de câțiva ani lecții de contrapunct la Conservator, ca elev particular. Aceste partituri s-au pierdut fără că valoarea lor muzicală să fie evaluată. În sfârșit, lada mai conținea două caiete groase, cartonate, ilustrând o altă categorie de manuscrise, distinctă: sute de maxime, aforisme și apoftegme transcrise de data aceasta, în mod semnificativ, într-o formă caligrafică definitivă, numerotate și catalogate pe teme. Înainte de a-i fi luate de bătrâna doamnă Ionescu-Buzău pentru a fi păstrate în camera ei, caietele reprezentând scrierile la care ea ținea cel mai mult și pe care le considera indubitabil cele mai importante, Sașa Pană copiază totuși câteva intrări și își amintește câteva categorii: „*Despre femei*, *Despre religie*, *Despre evrei*, *Despre muzică*".

Natura și forma diferită până la contrast a acestor trei categorii de manuscrise nu reprezintă doar indiciul excentricității individuale, ireductibile și incomprehensibile a lui Urmuz. Cred că aceste vecinătăți, cu tot cu stranietatea lor, pot constitui punctul de pornire pentru schițarea portretului unui eu tensionat și creator

[3] Este probabil vorba de două texte inedite, Sașa Pană publicând în ediția din 1970 și o pagină, pe atunci rătăcită, intitulată Puțină metafizică și astronomie.

reprezentativ pentru un model mai general de percepție și de reacție expresivă la contradicțiile și dilemele modernității[4]. Mai mult, nu cred că această producție eterogenă reprezintă un răspuns scindat și o sumă de articulări sau explorări incongruente ale nevoilor spirituale „reziduale" ale burghezului angoasat Demetrescu-Buzău. Coexistența lor ar putea presupune și o corespondență a lor și semnul unei coerențe sau consistențe a actului creator urmuzian. Iar atunci Urmuz ar ieși de pe orbita receptării avangardiste în care l-au înscris atât adulatorii săi postumi (membri avangardei istorice românești) cât și criticii literari (de la cei mefienți, dar influenți, precum G. Călinescu, până la cei mai atenți și receptivi precum Ion Pop, Matei Călinescu sau Nicolae Manolescu) și ar intra într-o tipologie a artiștilor moderni cu o conștiință conservatoare. Obiecția predictibilă aici ar afirma, desigur, disjuncția, ținând de planul evidenței dintre conștiința artistului și realitatea concretă finală sau „inteligența" operei sale. Pe de altă parte însă, a afirma, așa cum câteva nume prestigioase ale criticii românești au făcut-o, că Urmuz ar fi un avangardist fără intenție mi se pare a afirma o contradicție, având în vedere specificul ideologic, critic, programatic, manifest și asumat al tuturor mișcărilor de avangardă.

Urmuz este un artizan, un miniaturist care își cizelează piesele cu o obstinație care nu este decât reflexul unei înțelegeri - clasice - a creației sub imperativul unui comandament etic: *Faire du bon travail!*. Tudor Arghezi, care-i oferă în 1922 ocazia debutului publicistic (și tot atunci pseudonimul), își amintește într-un medalion dedicat lui Urmuz de anxietatea perfecționistă a acestuia care-l împinsese până la „coruperea" lucrătorilor din atelier în

[4] Nu intenționez să implic aici și în continuare conceptul în descrierea sa tipologică și paradigmatică ci în specificitatea lui istorică, central și est europeană și românească, adică în „impuritatea" sa proteică.

dorința de a putea reveni asupra propriilor texte chiar și în tipografie. Mi se pare evident că exigențele autenticității, spontaneității, ale automatismului psihic sau transcrierii onirice sunt străine poeticii lui Urmuz. Iar dacă apelăm la una dintre definițiile cele mai sintetice și revelatoare date avangardei, ca dorință de reconciliere a artei cu viața, de ștergere a graniței dintre ele sau, altfel spus, de negare a autonomiei artei[5], atunci în lada lui Urmuz nu se ascunde un avangardist.

Într-un anumit sens, Urmuz este artistul modern (se poate citi și burghez dacă luăm afirmația că pe o judecată de sociologie a artei) tipic pentru care arta îndeplinește funcția pe care altă dată o avea religia. Cultul artei este la el în primul rând un cult al muzicii dar munca de elaborare a miniaturilor sale literare este și ea coextensivă acestei credințe. O anumită inocență - legată cu siguranță și de condiția de (cvasi)amator - care îl face, probabil, asincronic pe Urmuz muzicianul, îi permite proiecția pasionată într-o estetică a sublimului. Traseul este posibil datorită înțelegerii negativității muzicii că artă „pură". Ingenuitatea de care vorbeam nu este însă absolută, Fuchsiada lui fiind o parodie, autoreflexivă în opinia mea, și o expresie a crizei unei estetici a sublimului chiar și în muzică. Printre cuvinte însă criza este totală: scriitorul nu mai poate găsi nici o temă și nici un limbaj care să permită elevația spirituală, iluminarea vizionară, rămânând doar, flaubertian, cu mistica preciziei tehnice. Care, dacă nu mai poate fi o cale pentru depășirea acestei lumi, poate fi un instrument folosit pentru a o distruge.

Cele două caiete în care Urmuz își caligrafiase meditațiile au dispărut pentru totdeauna poate pentru că Sașa Pană nu le-a dorit îndeajuns. Forma lor convențională, clasică, precum și titlurile

[5] Cf. Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Manchester University Press, Manchester / University of Minnesota Press, Minneapolis, 1984.

categoriilor în care erau structurate și care le puteau trăda că fiind teme ale timpului, conservatoare, au interesat mai puțin pe tânărul avangardist.

Desigur, lipsa de receptivitate la „incoerența" lăzii, tradusă probabil ca bizarerie nesemnificativă sau veleitate filosofică este camuflată într-o necesară amânare. Sașa Pană ne spune că a copiat totuși câteva cugetări. Foarte puține, ediția lui oferindu-ne doar două, numerotate 578 și 579: gânduri convenționale în aparență despre bunătate și răutate, credință și rațiune. Privite așa, relația lor și a altor însemnări răzlețe similare cu fascinantele „pagini bizare" nu poate fi sesizată și astfel ele au fost ignorate de critici.

Dar, dacă suntem atenți, observăm că aceste câteva rânduri salvate nu sunt altceva decât propoziții ale unei adevărate gnoze, vorbind despre un Dumnezeu al binelui și unul, distinct, al răului; despre caracterul activ (creator?) al răului și cel pasiv al binelui în această lume; despre răutate și prostie în termenii unui obsedat de puritate, ai unui cathar, ca murdărie și pestilență; despre inexistența unei relații între suflet și personalitate, ultima ținând de hazardul, de alcătuirea „fără rost și necesitate" a lumii; sau, ca în *Puțină metafizică și astronomie* (o schiță publicată târziu, abia în 1967 și care reprezintă cosmologia ce completează viziunea etică și estetică, teatrul grotesc al ficțiunilor urmuziene) despre obscură și cruda cauză primă care creează universul descentrat al unei pluralități haotice de ființe suferinde.

Între autorul acestor rânduri și, pe de o parte, adoratorul Artei (pure, muzicale) iar pe de altă parte inventatorul discret al miniaturilor literare ilustrând (dar și provocând) o apocalipsă burlescă sau grotescă, corupere progresivă a lumii până la anularea ei, nu mi se pare imposibil de trasat linia unei coerențe de atitudine (gnostică).

Într-una din prozele unui spirit afin cu cel urmuzian, în *Lada* lui

Daniil Harms[6], pentru a studia lupta dintre viață și moarte un om închide deasupra lui capacul unei lăzi (care în final se dovedește a fi fost imaginară sau onirică) livrându-se curios dar calm, atent și cu oarecare metodă asfixiei. Lada manuscriselor lui Urmuz închidea urmele unui experiment probabil unic în modernitatea românească. Unicitatea și „extrateritorialitatea"[7] lui în raport cu direcțiile dominante în literatura română și europeană a momentului afirmării sale (incluzând aici și avangarda) nu îl fac mai puțin simptomatic în contextul proteicelor crize ale modernității. Din lada lui, Urmuz comunică (nu printr-un tub precum Stamate, primul său personaj adus din contorsionata subterană la lumina tiparului) cu alți „extrateritoriali" a căror sumă dă o altă definiție, prea puțin canonică, literaturii secolului XX: Bacovia, Kafka, Bruno Schulz, Witkiewicz, Gombrowicz, Harms.

[6] Daniil Harms (rusă: Даниил Иванович Хармс) (30 decembrie S.V. 17 decembrie 1905 - 2 februarie 1942), a fost un reprezentant al avangardei literare rusești. Născut Daniil Ivanovich Yuvachev (Даниил Иванович Ювачёв) în St. Petersburg, scriitorul și-a ales aproximativ 30 de pseudonime, dintre care cele mai frecvente au fost Kharms (de la „Charms" - farmec(-e) în limba engleză) și Harms (semnificând, tot în engleză, „vătămări").

[7] în sensul dat de George Steiner în *Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution*, Faber and Faber, London, 1972.

# PORTRETUL ARTISTULUI CA BURGHEZ

Biografia lui Urmuz, redusă de obicei la un set restrâns de elemente, a contribuit la transformarea lui într-un caz straniu, un fenomen, un mister, un mit. Există, cred, două categorii de biografi, ambele „implicate" și oarecum naive, atât în ceea ce privește refacerea traseului vieții autorului cât și în problema determinării relației dintre viață și operă. Astfel, pentru cercul familiei, în care intră mama autorului, sora acestuia, Eliza Vorvoreanu și actorul și dramaturgul G. Ciprian, caracterul amuzant al textelor sale prevalează iar opera nu face de multe ori altceva decât să fixeze expresii pe care Mitică, cum îi spun ei, le exersa și regiza spontan și oral. Punându-i în acord viața și textele G. Ciprian ne spune în memoriile lui că „Urmuz era un năzdrăvan"[8]! Celălalt pol biografic afirmă, dimpotrivă, dezacordul funciar dintre operă și viață (înțeleasă desigur nu în esența ei ci în realitatea ei - meschină! - socială, politică, și cotidiană) și este exprimat de tinerii avangardiști, creatori astfel ai unei imagini ce a funcționat ca mit fondator al avangardei românești. Figurile principale sunt aici Geo Bogza, care în 1928, la nouăsprezece ani, publica la Câmpina revista «Urmuz», și membrii grupului din jurul revistei «unu»: Saşa Pană, Ștefan Roll, Ilarie Voronca și alții. O suită de invocări și evocări exaltate - nicidecum lipsite de talent și de o anumită profunzime, desigur -

[8] G. Ciprian, *Măscărici și mîzgălici*. Amintiri, ESPLA, București, 1958, p. 82.

apare într-un număr special dedicat lui Urmuz (*unu*, III, nr. 31, noiembrie 1930). La final, într-o „Concluziune și morală", Sașa Pană, interpreta sinuciderea acestuia ca fiind gestul expiator care eliberează viața esențială a creatorului de mizera existență exterioară și factice a omului: „De acolo, noaptea - poate în clipa imaterială a orei 0 - s-a despicat: Demetrescu-Buzău s-a întors pentru diversul faptelor zilnice la ziare și în aceeași cafenea; iar Urmuz a rămas cenușă de stele."[9]

Prea puțin semnificativă ar părea atunci tentativa biografică, poziția lui Demetrescu-Buzău, condiția familiei lui Mitică sau educațiunea acestuia. Și totuși, nu doar sub presiunea canonului tradițional al speciei monografice consider foarte importante câteva repere. Chiar dacă mica operă a lui Urmuz s-a dovedit extrem de atractivă abordărilor textualiste, celor de poetică literară sau pur și simplu încercărilor de teoretizare formală (voga acestor perspective a făcut ca Urmuz să fie foarte des invocat pentru ilustrarea conceptelor de antiliteratură, antiproză, antinuvelă etc.), prezența unui bogat context social, politic, economic, socio-lingvistic în compoziția prozei sale este esențială. Critici precum Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae Balotă sau Nicolae

Manolescu nu au ignorat aceste aspecte. Apoi, pe lângă un reflex etic și estetic ce poate fi relaționat cu valorile generale, tensiunile și contradicțiile clasei sociale (burghezia administrativă sau medie), cred că se poate lansa și susține într-o interpretare a prozelor lui Urmuz sugestia unei sublimări (ironice și parodice) autobiografice.

Încercarea de a retrasa câteva linii dintr-o schiță biografică trebuie însoțită de o simplă observație: rezultatul nu va fi o reprezentare directă a subiectului ci copia - indiferent de gradul de

[9] *Urmuz*, op. cit., p. 136.

luciditate sau ironie cu care o putem controla - unui tablou gata făcut și, în plus, făcut din elemente preexistente, în termenii unor idei primite de-a gata și în canonul cel mai pur al romanțării ușor melodramatice și sentimentale care marca în epocă genul. Datorăm acest tablou Elizei V. Vorvoreanu, sora autorului, care-și intitulase aceste câteva pagini de amintiri pe care le folosim aici „Spicuiri din adevărata viață a lui Urmuz”[10].

Astfel, la 17 martie 1883 se naște la Curtea de Argeș Demetru Dem. Ionescu-Buzău, primul din cei șapte copii ai medicului Dimitrie Ionescu-Buzău. Interesant și ironic, dacă ne gândim la obsesia relațiilor onomastice în construirea personajelor prozei lui Urmuz, este faptul că, la înscrierea fiului său la școală, doctorul Ionescu-Buzău îi va schimba numele în Demetrescu-Buzău, proiectându-și astfel prenumele și în numele fiului său. O face, ne spune biografa noastră, din admirație față de modelul țărănesc și rusesc.

Putem observa în acest amănunt cum marca autorității paterne se lipește deja de destinul lui Urmuz și putem chiar arunca o privire, foarte sumară, asupra identității ideologice a acestei autorități. Este în acest gest o opțiune pentru populism și o posibilă angajare pe linia unei etici tradiționaliste a medicului Ionescu-Buzău care va ajunge la un moment dat să-și exprime vocația paidetică și într-o formă oficială, devenind profesor de igienă, medicină populară și științe naturale. Mama, bună pianistă (cu studii muzicale sub îndrumarea compozitorului A. Flechtenmacher, celebru în epocă pentru operetele sale și ca întemeietor al societății „Filarmonica”) reprezintă polul sensibil, moderat și convențional estetizant care completează rigoarea funcției paterne în alcătuirea căminului

[10] v. *Urmuz*, op. cit., pp. 101-109.

burghez tipic. Urmuz va oscila tensionat și forțat între atitudinile corespondente acestor două opțiuni ale vieții burgheziei moderne putând astfel constitui un caz destul de tipic pentru o abordare psihanalitică (nevrotic, cu un puternic complex oedipian etc.) În sfera privată el va avea mereu o atitudine estetizantă, fiind fascinat de reperele „instituționalizate" ale gustului artistic pe care le adora sincer. La seratele domestice în care mama sa interpreta bucăți din Bach, Haydn, Mozart, Beethoven („Beethoven, titanul, era slăbiciunea lui") participă recules și transportat fiind pentru asta (și pentru exercițiile de pian pe care le făcea de unul singur și adesea pe ascuns) sancționat prozaic, insensibil și moralizator de tatăl său: „Ia cartea și învață, n-oi fi vrând să ajungi lăutar!". Uneori, în timpul liber, Urmuz picta. În plus, nu rata nici o expoziție și era un obișnuit al muzeelor, în care intră cu reverență. (E vorba de aceiași ani în care Marinetti și prietenii lui doreau să distrugă același tip de muzee.) Ni se spune că „încântarea lui" erau tablourile semnate de Grigorescu, Luchian, Aman, Andreescu. Îl fascinase într-o expoziție ocazională Cumințenia pământului a lui Brâncuși dar, din nou, „încântarea lui" era, din galeria cu reproduceri după statuile grecești din rotonda Ateneului, Venus din Milo (sau, cum scrie sora sa, „Venus de Millo"). Iar în materie de literatură gustul său este și el subordonat „instituției" literare[11]: îi admiră pe Eminescu și pe simboliștii francezi, audia, cu aceeași admirație, cursurile lui Titu Maiorescu unde „se îndrăgostise de Hegel, Kant, Schopenhauer, Nietzsche".

Dar dimensiunea publică a existenței sale, cariera sa evoluează la celălalt pol, supravegheată de tatăl său. După terminarea, prin 1903-1904 a Liceului „Lazăr" unde este coleg cu G. Ciprian (care-i va

[11] în sensul dat de analizele lui Peter Bürger, *op. cit*. și în *The Decline of Modernism, Polity Press*, Cambridge, 1992.

rămâne prieten și care este, după părerea mea, celălalt biograf „naiv" al lui Urmuz, celebrul actor și dramaturg arătându-se în memoriile lui a fi exclusiv o natură jovială și gândind exclusiv în termeni publici sau populari) este înscris la … Medicină. Unde însă nu rezistă nici un an datorită repulsiei și groazei pe care i-o provocau cadavrele de pe mesele de disecție ale cursurilor de anatomie. Astfel, va studia dreptul, alternativă „naturală" și unică în viziunea paternă. După licență, în 1907, care este și anul morții tatălui, va fi o perioadă judecător stagiar prin diverse orășele din Regat: Răchitele (Argeș), Casimcea (Tulcea), Ghergani (Dâmbovița). Acest „exil" îl deprimă, se pare, și face mereu eforturi de a obține un post în București. În 1913 este înrolat în campania militară din Bulgaria la sfârșitul căreia, în 1915, reușește să ocupe un post de ajutor de grefier la Înalta Curte de Casație, pentru care era supracalificat dar care având uriașul avantaj de a-i permite revenirea în capitală, este perceput inițial ca o reușită.

Cultul artei poate fi reluat, sacerdoțiul lui Urmuz încercând să parcurgă o treaptă inițiatică atunci când ia lecții particulare de contrapunct la Conservator. Între timp participă la Marele Război, undeva prin Moldova. Avem o scrisoare din această perioadă, către sora sa, și care exprimă scrupule morale clasice: concentrat la un depozit de muniție în Bârlad, având deci o poziție „călduță" în administrația armatei, Urmuz se întreabă dacă nu ar trebui să ceară detașarea pe front, simțind că, deși fără voia lui, se ascunde, fuge de responsabilitate. Se pare că, după ce fusese bolnav în repetate rânduri în această perioadă, se întoarce în București uzat și dezabuzat, devitalizat. Războiul, cu violența și arbitrarul cu care dispune de voința și corpul individului marchează imaginarul prozelor sale, în special în *Emil Gayk*. Există uneori o corespondență între „compoziția" personajului urmuzian și reprezentările umanului protetic și grotesc, mutilat și mecanizat de război din

lucrările unui Otto Dix.

Un eveniment important survine în 1922: Tudor Arghezi, ajuns în acel an redactor șef al unei reviste noi («*Cugetul românesc*») insistă să-l publice aici pe Demetrescu-Buzău, căruia îi și găsește celebrul pseudonim. Există un mic schimb epistolar interesant și amuzant între cei doi scriitori. El a fost analizat atent de Nicolae Balotă[12] și de Nicolae Manolescu[13]. Neliniștea profundă a lui Urmuz pus în fața acestui debut, nesiguranța lui, temerile lui de ordin literar și social sunt ironic administrate de poet, care sesizează și ironia de fond a situației: «*Cugetul românesc*» era o revistă în care oficialii politici și universitari își exprimau veleitățile literare și producțiile științifice și în care, odată așezate, aveau să realizeze o pagină disonantă. Astfel apar *Pâlnia și Stamate* (Roman în patru părți) și *Ismaïl și Turnavitu*[14], singurele antume ale lui Urmuz. Trimițându-i lui Arghezi și „pe domnii" *Algazy & Grummer* (text pe care însă acesta nu îl va mai publica aici, el însuși considerându-și nefirească prezența la «*Cugetul românesc*», ci, câțiva ani mai târziu, în «Bilete de papagal», I, 16, 1928), Urmuz îi solicită timid și insistent în același timp un text de prezentare de care, după tonul anxios, pare a avea nevoie, mai mult decât cititorul, autorul însuși.

Dar, la un an de la debut, la 23 noiembrie 1923, intrând discret în spatele unui boschet de la șosea, Urmuz se sinucide, la patruzeci de ani. Adoratorii săi avangardiști vor crea tablouri patetice și mistice ale acestui suicid ce semnifică pentru ei consacrarea unui idol și a unui martir. Este un moment tragic dar auroral, care desparte secolele, și care îl eliberează pe Urmuz de lestul Demetrescu-Buzău

---

[12] v. Nicolae Balotă, *Urmuz*, Dacia, Cluj, 1970.

[13] v. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. III, Minerva, București, 1983, pp. 9-35.

[14] în «Cugetul românesc», I, 2, 1922 și respectiv I, 3, 1922.

și îl înalță: „cenușă de stele” (Sașa Pană).

La finalul primului capitol lansam o listă de autori comparabili în termeni estetici, etici, filosofici ( cu multe nume din această listă legăturile au fost deja făcute de către criticii lui Urmuz, chiar dacă exceptându-l poate pe Kafka, ele nu au fost serios explorate). Aceste corespondențe se regăsesc însă în mod surprinzător, și în dimensiunea biografică. Urmuz, Kafka, Bacovia, Gombrowicz formați în mediul social, cultural, economic și politic al unei modernități oarecum periferice sau întârziate (central și est europene) urmează toți studii de drept și cariere de funcționari publici. Aceste ocupații sunt pentru ei în mod progresiv exasperante dar, în același timp puncte privilegiate de observație de unde micile și marile contradicții ale lumii moderne devin vizibile, de unde proiectul modern de raționalizare a lumii degenerează - pentru ei ireversibil - în iraționalitate, absurd, reificare și atrocitate. La Urmuz, ca și la Kafka, „delirul” său halucinația se dezvoltă din observarea precisă și ironică a circumstanțelor contingente și istorice.

Nici Urmuz, nici Kafka (care printr-o coincidență se naște în același an și moare doar la un an după autorul nostru, și care a avut o relație similară dar mult mai celebră cu autoritatea paternă), nici chiar Gombrowicz nu erau niște literatori. În cazul lor, dar și al altor autori menționați, precum Daniil Harms sau Bruno Schulz, se observă o cvasianonimitate în timpul vieții și o celebritate postumă. Acest fapt traduce marginalitatea și inaderența lor la suprafața literară (fie aceasta chiar avangardistă) dar afirmă totuși, cu pasiune și gravitate, credința în artă și actul scrisului și o sincronizare subterană oferind o altă expresie modernității literare a secolului XX, mai sceptică și mai întunecată.

# GRAMATICA OPEREI

Urmuz este un scriitor adevărat. Aceasta nu este, cred, o propoziție goală ci o judecată care s-a dovedit destul de problematică. Receptarea interbelică a lui Urmuz este puternic polarizată: tinerii avangardiști, îl consideră mai mult decât un scriitor, văzând în el un vizionar și un martir iar critica „instituționalizată" îl citește ca pe un producător de stranii eșantioane lingvistice, ca fiind deci mai puțin decât un scriitor. În a doua categorie cel mai vizibil este, desigur, G. Călinescu. Poziția lui îl coboară cel mai adesea pe Urmuz la statutul unui combinator, dacă nu chiar farsor, creator abil de paralogii și artificii logico-lingvistice, cu efecte și semnificații exclusiv amuzante. „Compunerile sunt simple elucubrații amuzante, fără un sens mai înalt."[15] Primindu-l bineînțeles pe filieră avangardistă, Călinescu îl privește cu aceeași mefiență și cu același disentiment estetic cu care privește experimentul avangardist în general. Și, cu excepția lui Perpessicius, poziția criticii tradiționale (Tudor Vianu, Pompiliu Constantinescu, chiar E. Lovinescu dacă putem considera deliberată absența vreunei mențiuni în Istoria literaturii române contemporane) ar putea fi redusă la această atitudine. Critica postbelică sau contemporană (printr-o serie de nume importante precum Matei Călinescu, Ion Pop, Ov. S. Crohmălniceanu, Nicolae

[15] G. Călinescu, *Editarea postumelor lui Urmuz*, în «*Capricorn*», I, nr. 1, decembrie 1930, reluat în Urmuz, op. cit., pp. 150-151.

Balotă și Nicolae Manolescu) îl va redescoperi pe Urmuz și va relua problema forței și consistenței sale literare asumând-o mai riguros, ca pe o demonstrație.

Direcțiile generale ale unei astfel de demonstrații pot fi, prin simplificare, grupate în două fascicole. Unul explorează inteligența ironică a creației urmuziene în critica pe care aceasta o face formelor lingvistice, literare, culturale. Deși există oarecum univoc, în secvențele și variațiunile unei unice formule, radicalitatea acestei critici este uimitoare.

Descrisă pe această axă, opera apare ca o foarte complexă parodie, vizând și transformând referințe multiple. Poetica urmuziană dezvăluie astfel o esență negativă, stilul urmuzian fiind un fel de non-stil, derivarea și distrugerea simultană a altor stiluri. Cealaltă direcție a investigației critice argumentează coerența, originalitatea și stranietatea deloc arbitrară a reprezentărilor din imaginarul urmuzian. Suma textelor ne oferă astfel un univers consistent, structurat de constanța anumitor teme obsesive, pe care prozele le actualizează sub forma unor variațiuni. Toate acestea constituie dimensiunea pozitivă a operei, afirmarea unei viziuni unice și ireductibile prin dar și dincolo de negativitatea parodiei.

Trebuie însă observat că o astfel de descriere, de-a lungul acestor două axe, este o simplificare pentru că în realitate cele două dimensiuni converg inextricabil la Urmuz.

Obiectul și cuvântul sunt în egală măsură ajunse la un mare grad de uzură. Personajele - ca entități compozite, corpuri pe care sunt grefate, suturate, înșurubate obiecte, părți, deșeuri ale lumii concrete - ca și frazele sunt reprezentări compuse parodic, sunt produse reciclate, reasamblări, colaje absurde sau aparent absurde ale unor elemente „primite de-a gata". O realitate ultimă, autentică, fie ea obiectivă sau subiectivă, neatinsă de corupția ireversibilă la care o aduce exprimarea ei publică, vulgarizarea, o temă virgină și

demnă este cu desăvârșire absentă în operă lui Urmuz. Aș spune însă că, pentru semnificația generală a creației autorului, această absență este prezentă și angoasantă. Dar o astfel de criză nu exclude comicul, care poate fi, dimpotrivă, un coerent răspuns estetic. „Fiindcă de mult ne-am învățat să ne descotorosim glumind de ceva care glumește prea biciuitor pe seama noastră. Se va ivi vreodată un geniu al sobrietății care să privească în față mărunțișurile vieții și să nu izbucnească într-un chicot timp? În cele din urmă ce mărime poate ține cont micimii? Hei, tu ton al meu, ton de foileton amuzant”[16].

## Parodie și pastișă

În conștiința lui Urmuz încrederea în artă nu era încredere în arta cuvântului. După cum am văzut (aruncând o privire în lada lui), aceasta nu înseamnă că el nu-și cultivă minuțios și responsabil scriitura, dar pentru el spațiul artistic al elevației sublime (scopul artei într-o viziune precum cea la care aderă) nu este spațiul literaturii ci al muzicii.

Tentația fuziunii acestor două moduri expresive, încercarea de a „compune” literatură în cheia unui principiu muzical (în genul instrumentalismului simbolist sau a proiectului mallarméan de pildă) nu-l încearcă deloc pe Urmuz. Contrastul sonor al numelor, sunetul cuvintelor și al frazelor formează, dimpotrivă, dizarmonii grotești (precum cele create într-un alt gen dar în același registru al pastișei și parodiei de Bacovia), o muzică spartă.

O familie de sceptici și deziluzionați, în care se integrează autorul

[16] Witold Gombrowicz, *Ferdydurke*, traducere, tabel cronologic, postfață și note de Ion Petrică, Univers, București, 1996, pp. 66-67.

nostru, poate, printr-unul din părinții ei, autorul Doamnei Bovary[17], să ne explice de ce este așa: „pentru că nimeni, niciodată nu-și poate exprima exact cum trebuie nici cerințele, nici concepțiile, nici durerile, și pentru că graiul omenesc e o căldărușă spartă, în care batem mereu niște melodii bune să facă urșii să joace, atunci când noi am vrea să înduioșăm stelele”[18].

Conștientizarea sau cel puțin senzația acută a unei astfel de crize a limbajului paralizează stilul și formă literară la Urmuz într-o poetică a parodiei și a pastișei caricaturale. „Proza lumii” moderne, imaginea ei discursivă este aici o expansiune totală a flaubertianului Dicționar de idei primite de-a gata. Bucățile și firele rupte din această proză reprezintă materialul din care Urmuz creează un cosmos („Auto-Kosmosul infinit și inutil…” din *Pâlnia și Stamate*) întotdeauna la mina a doua față de care ocupă fie poziția bufonului unui demiurg rău și absent, fie pe cea se regizor al unei apocalipse mai mult sau mai puțin vesele prin care să grăbească sfârșitul.

Deși miniaturale, prozele urmuziene sunt niște conglomerate parodice în care există referenți de suprafață, exhibați și alte corespondențe, fragmentare, ascunse și prinse în interiorul compoziției. Astfel, *Pâlnia și Stamate* (Roman în patru părți), *Fuchsiada* (Poem eroico-erotic și muzical, în proză) și *Cronicari* (Fabulă) trimit fiecare explicit la specia pe care, printr-o inadecvare înscenată și sesizabilă chiar din titlu, o vor parodia.

Dar sub acest nivel, în corpul propriu-zis al textelor sunt reluate,

---

[17] Trimiteri interesante la Flaubert au făcut Matei Călinescu, „*Urmuz și comicul absurdului*” în Eseuri critice, Editura pentru literatură, București, 1967, pp. 66-85 și Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, vol. III, Minerva, București, 1983, pp. 9-35. Consider în continuare că se poate insista chiar mai mult asupra acestei relații.

[18] Gustave Flaubert, *Doamna Bovary*, în românește de Demostene Botez, Editura pentru Literatură Universală, București, 1967, p. 196.

citate și reciclate parodic o mulțime de stiluri (funcționale și literare) ale limbii. Toate sunt publice, populare, adică surse de clișee iar cele mai folosite în tehnica parodică urmuziană sunt: stilul științific, în variantă vulgarizată și didactică, imitat în pretenția rigorii, a obiectivității și a valorii descoperirilor recente (*Pâlnia și Stamate, Ismaïl și Turnavitu, Cotadi și Dragomir*); stilul jurnalistic, foiletonistic (*Algazy & Grummer* etc.); stilul juridic și administrativ (*Pâlnia și Stamate, După furtună*); stilul diplomatic și cel al discursului politic (*Emil Gayk, Ismaïl și Turnavitu*). Dintre stilurile literare sunt reluate parodic cel al melodramei (*Pâlnia și Stamate*), al prozei romantice evazioniste sau eroice (*După furtună, Algazy & Grummer*), stilul realist, chiar balzacian (*Ismaïl și Turnavitu*), chiar stilul exaltat din manifestele avangardiste - îl citise pe Marinetti (*Algazy & Grummer*). De asemenea, un recurent intertext mitologic (în *Fuchsiada* și *Pâlnia și Stamate* mai ales), uneori odiseic îl sincronizează, burlesc în opinia mea - dar există și analize care aprofundează această relație[19] - cu experimentele lui Joyce sau Eliot (fără a considera acest detaliu ca fiind mult mai mult decât o simplă coincidență, putem observa că anul debutului lui Urmuz - 1922 - este anul apariției celor două mari opere ale acestor autori: Ulise și Țara pustie).

În acest punct cred că trebuie făcută o observație esențială pentru justa apreciere a specificului criticii pe care o realizează implicit parodia urmuziană. Ea mi se pare foarte necesară și pentru că lipsește din întregul discurs critic (foarte interesant și subtil de altfel, așa cum sugeram și mai sus, amintind câteva nume ale criticii postbelice și contemporane) despre Urmuz. Pot identifica, în mod aproximativ, trei motive pentru această lipsă: contextul cultural controlat, închis prin cenzură, în care scriu exegeții, prestigiul unei

[19] v. Radu Petrescu, *Meteorologia lecturii*, Cartea românească, București, 1982.

definiții destul de unilaterale date modernității estetice și perpetuarea receptării lui Urmuz (exclusiv) în structurile atitudinii avangardiste. S-a văzut astfel în operă urmuziană o fundamentală, dar și imaginativă, atitudine anti-burgheză: burghezia redusă la negativitatea ei; reprezentări ale alienării în societatea burgheză modernă, capitalistă etc. Indiferent de gradul în care putem agrea o parte din conceptele unei astfel de perspective, ea este într-un fel obligatorie în măsura în care disensiunea dintre creația parodică și formele literare și discursive care provin din acest status quo social, politic și cultural este evidentă. Dar, și aceasta este completarea pe care o consider absolut necesară, la Urmuz (ca de altfel și la Flaubert, Nietzsche, Karl Kraus, Musil, Bacovia, Witkiewicz sau Gombrowicz) anti-burghezul - fie el mistic, romantic, avangardist, activist, socialist sau fascist - este la fel de ridicol ca și burghezul iar limbajul lui este în aceeași măsură ironizat. Eroul romantic revoltat și înarmat cu spadă din *După furtună* linge cripta mănăstirii „de vreo 56 ori în șir, fără să obțină nici un rezultat" după care este inspectat de trei agenți ai Fiscului iar spre final își va exprima dezgustul sau decepția găinățându-se „asupra întregului teren". O luptă eroică, o titanomahie, se poartă, la finalul altei proze între *Algazy și Grummer*: „luă pe bătrân în cioc și, după apusul soarelui, îl urcă cu furie pe vârful unui munte înalt… O luptă uriașă se încinse acolo între ei și ținu toată noaptea…" Imediat urmează o reluare parodică a retoricii avangardismului literar: „Dar bătrânul, în pântecul căruia fermenții bășicii înghițite începuse să trezească fiorii literaturii viitorului, găsi că tot ce i se oferă este prea puțin și învechit…" Criticii au fost atrași de acest pasaj din *Algazy & Grummer* unde literatura este înghițită, digerată, vomitată, văzând în el o reprezentare tipic urmuziană, adică literală, directă a categoriei „literaturii de consum" (tot burgheză aș îndrăzni să spun) dar au ignorat că aceeași parodică reprezentare literală o primește și

limbajul vulcanic avangardist: fermentând undeva în adâncuri și generând fiori și convulsii, „literatura viitorului" este simptomul unei indigestii provocate de bășica (de cauciuc) înghițită.

Astfel, un conservatorism ironic definește atitudinea autorului și alături de un scepticism clasic constituie punctul de plecare (de multe ori rămas invizibil) al „delirului" urmuzian.

Am menținut oarecum deliberat o anumită ambiguitate și indecizie în folosirea și alternarea termenilor de pastișă și parodie. Variația lor continuă, care subordonează totuși pastișa parodiei, ține de specificul stilului urmuzian. De cele mai multe ori, ca în După furtună, pastișa evoluează în fidelitatea față de stilul originar, dar, după o scurtă secvență, ea alunecă în parodie sau își confirmă scopul parodic: „Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăștiaseră cu totul… Cu vestminte ude și părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopții, căutând un locaș de adăpost…

Ajunse, fără să știe, lingă cripta învechită și roasă de vremuri a mânăstirii, de care, apropiindu-se mai cu atenție, o mirosi și o linse de vreo 56 ori în șir, fără să obțină nici un rezultat."[20]

Structura parodică a absurdului urmuzian, perceptibilă atât în construcția narațiunii cât și în cea a personajului (acesta fiind de multe ori o sculptură mobilă și o „instalație" parodică), face ca acesta să nu fie doar realizarea unui pur non-sens logic.

Propozițiile operei lui Urmuz nu se situează în afara sensului literaturii ce tradiție și ca "proză a lumii", asocierile sale insolite nu sunt libere, ci restrânse într-un câmp parodic.

Cred că avem o situație similară în textele lui Daniil Harms. Minimalismul stilistic al acestora nu trimite direct la o lectură în cheie parodică ci mai degrabă autonomizează perceperea lor ca

[20] *Urmuz*, *op. cit*., p. 31.

alcătuiri absurde. Dar arbitrarietatea reacției personajelor este, ca și la Urmuz, aparentă. Astfel, cred că agresiunea și violența, la prima vedere complet gratuite, la care câte un personaj masculin supune câte o bătrân(ic)ă - la Harms acestea fiind lovite peste gură cu pumnul, cu bastonul, călcate în picioare și îndesate sub canapele etc. - n-ar fi existat și dobândit deplina semnificație fără fundalul literar celebru în care se desfășoară crima lui Raskolnikov din romanul dostoievskian. Ca și la Urmuz (sau Kafka), personajele au pierdut orice urmă de profunzime psihologică sau morală, etalându-și înfățișarea și acțiunile într-un unic plan de suprafață. Prin această reducție acestea își pierd sau nu-și mai pot crea coerența și justificarea, nu pot fi idealizate. Omisiunea planului psihologic devine astfel un element important al tehnicii parodice.

Semnificația literaturii lui Urmuz nu poate fi desprinsă de relația cu referentul parodiat, ea devenind o critică radicală a acestuia dar și captiva formelor lui.

## Clasicism și antiliteratură

Lectura prozelor lui Urmuz provoacă o senzație ambiguă sau contradictorie: impresia familiarității (datorată „materialului" literar preexistent, locurilor comune, clișeelor, formelor și speciilor literare reluate) se combină straniu cu șocul întâlnirii unei imaginații unice și ireductibile. Familiaritatea acestui spațiu literar se explică și prin frecventarea, modificarea, „clonizarea" sau „parazitarea" unor forme literare clasice sau clasicizate: epopeea, fabulă, romanul pasional, schița de caracter. „Clasicismul" lui Urmuz nu este doar un referent al parodiei, un punct de plecare al negației. Relația poate

fi și una substanțială. În analiza personajelor urmuziene Nicolae Balotă a pornit de la *Caracterele* lui La Bruyère iar Ion Negoițescu[21] interpretează negativismul critic, împins la absurd la Urmuz ca fiind o radicalizare a pesimismului lui La Rochefoucauld. Urmuz este un autor care alege să cultive (chiar prin negație parodică) formele clasice în schimbul inventării unor forme noi. Pare să o facă, totuși, mai degrabă dintr-un scepticism structural decât din încredere în valoarea formelor tradiției. Dar atenția acordată stăpânirii și exersării meșteșugului literar, acribia sa, îl separă de acel dezinteres avangardist față de operă, de realizarea formală și finală a produsului artistic. Piesele sale în proză, miniaturale, rescrise și finisate în mod repetat, afirmă implicit o poetică a discreției, a economiei de mijloace, a preciziei descriptive și chiar a responsabilității estetice. Relația poate fi însă explorată și tematic. Prezența recurentă a scenelor și figurilor mitologiei clasice și a mecanismelor miraculosului mitologic (mai ales în *Pâlnia și Stamate* și *Fuchsiada*) nu se datorează exclusiv unei intenții ludice. Spațiile și temele imaginației clasice îl fascinează încă pe Urmuz și ele pot prezenta decoruri și pot oferi măști pentru exprimarea tensiunilor individuale.

Din întreaga literatură română opera lui Urmuz constituie exemplul predilect de antiliteratură. Majoritatea criticilor folosesc consensual și oarecum neproblematic acest concept sau variațiunile lui (antiproză, antiroman, antinuvelă) în descrierea categorială a operei. Folosit într-un sens radical, conceptul nu pare a fi însă eficace în analiza prozei lui Urmuz care menține toate cadrele clasice ale compoziției și toate instanțele unui discurs narativ în pozițiile lor convenționale. Nicolae Manolescu urmărea de pildă în

[21] În *Istoria literaturii române*, volumul I, (1900-1945), Editura Minerva, București, 1991, pp. 237-239.

*Pâlnia și Stamate* (Roman în patru părți) chiar gradația conflictuală romanescă în evoluția ei completă, integrală (deși concentrată excesiv și caricatural). Poate că doar în compoziția personajului, uneori, Urmuz se depărtează de o poetică a figurativului spre o abstractizare (deși chiar această pare a fi o modalitate a alegoriei, ca în portretul lui Fuchs).

Revenind la relativul blocaj avangardist al receptării lui Urmuz, observăm că deși acest conservatorism al autorului a fost uneori sesizat el a fost interpretat în mod negativ, ca fiind o limită și nu o opțiune, ca exprimând o gestație estetică („pre-avangardism") ce nu ajunsese încă la obligatoriul (prin necesitate istorică) ei termen. Urmuz se bucură astfel de faima precursorului, de celebritatea derivată din prestigiul marilor autori români consacrați în avangarda europeană dar și de o lectură unidirecționată.

# IMAGINARUL OPEREI

## Sex și caracter [22]

Cu excepția schiței cosmologico-filosofico-teologice, la rândul ei parodică, intitulată Puțină metafizică și astronomie, toate prozele lui Urmuz se centrează pe ”convenția” personajului literar sau chiar pe cea a caracterelor clasice. Discursul naratorului nu îl scapă niciodată din vedere și nu găsește vreun aspect mai semnificativ decât amănunțita și precisă descriere a înfățișării, ambientului și acțiunilor acestuia. Dar reprezentarea personajului urmuzian nu mai este convențională. Aceeași obsesie bacoviană a reificării umanului, a omului „devenit concret”[23] și a mecanicii existenței este împinsă la Urmuz, prin poetica literalității, pe care o aplică și în construcția personajelor, spre ultimele consecințe.

Criticii (în special Nicolae Balotă și Ion Pop) au descris și analizat personajul urmuzian ca om mecanomorf și, încă de la începutul

[22] Am împrumutat formula din titlul cărții unui alt scriitor sinucigaș, tânărul filosof vienez Otto Weininger.

[23] „O, cum omul a devenit concret” este refrenul poemului *Plumb de iarnă* publicat de Bacovia în același an 1922, anul debutului lui Urmuz.

anilor ’30, Lucian Boz[24] a făcut o trimitere la formula bergsoniană: «*du méchanique plaqué sur du vivant*» pe care imaginarul urmuzian pare a o ilustra din nou literal, concret. Stilul impersonal, pozitivist, științific al descrierii personajelor este în deplin acord cu această reificare. Personajul este ”compus din”, este o asamblare într-un unic plan orizontal de elemente concrete, organe, accesorii și proteze. Ca și la Harms, Kafka și adesea la Bacovia, totul este la Urmuz suprafață. Adâncimea infinită a eului, interioritatea lui psihologică lipsește. Unicitatea lui e întâmplătoare, profunzimea inutilă și nesemnificativă. Personajele nu au vise, nu au iluzii, nu există un spațiu privat consistent sau delimitat. Interioritatea și individualitatea au fost uitate în mod cinic de către personajele urmuziene și orice anamneză care să le descopere sufletul le este străină sau interzisă. (Nu doar absurd dar și profund ironic este astfel finalul din După furtună, scoțând protagonistul anonim din scenă sub semnul… zoofiliei și filosofiei: după ce întemeiază, „sătul de burlăcie”, un cămin împreună cu găina sa, acesta începe să-i învețe pe oameni arta - socratică, desigur - moșitului.

Această absență a interiorității și a sufletului personajului îl subordonează directei acțiuni a pulsiunilor imediate, viscerale. Personajul urmuzian (Ismaïl, Turnavitu, Algazy, Grummer, Cotadi, Dragomir, Emil Gayk) are ceva din Golem-ul ghettoului praghez sau din monstrul lui Frankenstein. De aici poate veni și strania impresie de atrocitate a lumii prezentate, care însoțește comicul urmuzian. Apare obsesia unui vitalism primitiv, mecanic și automat, adică inuman, o recurentă combinație de violență și sex care ghidează, ca element pozitiv, ținând de fibrele intime ale imaginarului urmuzian, negativitatea parodiei. Opera, deși

[24] În „*Urmuz: jocul minții cu moartea*” în Excelsior, I, 18, 4 aprilie 1931, reluat în Urmuz, *op. cit*., pp. 155-161.

parodică, nu este astfel de esență livrescă.

Ea pleacă în explorarea, specifică artei moderne, a tensiunii dintre spirit și sex (tensiune ce caracterizează, de altfel, și imaginarul dualist, gnostic). La Urmuz această tensiune este „rezolvată" expresiv prin abolirea spiritului. Într-o operă atât de restrânsa avem o abundență de reprezentări ale sexualității eretice, eterogene, „periferice", de la autoerotism (pudicul Fuchs își mănâncă zilnic organele genitale reprezentate sub forma clasicei frunze pelviene) și incest (Emil Gayk „ciugulindu-și" nepoata) până la fetișism (Stamate și pâlnia), la numeroase variațiuni ale bestialității (cupluri erotice în care partenerii sunt viezuri, găini, rațe, o focă) și eventual ambiguitate bisexuală, homosexualitate și travesti ( Ismaïl și Turnavitu). Survolarea acestor aspecte nu urmărește, desigur, vreun diagnostic, ci doar identificarea mărcilor unei crize acute a sinelui, a interpretării individualității, deconstruirea eului omogen și organic.

## Măști și autoportrete

Aceste obsesii structurale ale imaginarului urmuzian și coerența lor obținută printr-o repetiție complexă conferă adevărata identitate a operei lui Urmuz, schimbând posibila primă impresie de bizarerie absurdă în cea de stranietate semnificativă. Acest efect fascinant atrage atenția supra originalității acestui experiment estetic de exprimare a crizei identității eului modern. „Personajele lui Urmuz, observă Nicolae Balotă, sunt un fel de persoane mască. Masca e însă totul, sub ea nu se ascunde nici o personalitate.

«Caracterele» acestea sunt pure ficțiuni…"[25] Aș adopta și în

[25] Nicolae Balotă, *Urmuz*, Editura Dacia, Cluj, 1970, p. 44

același timp amenda această perspectivă. Impresia mea este că majoritatea acestor ficțiuni ironice sunt autoironice și autobiografice, nu sunt combinări ale propriei posibilități, ci, în sensul „corelativilor obiectivi" ai lui T. S. Eliot, sunt inventate pentru exprimarea unor grave disonanțe interioare și a unei crize a eului. Masca nu ascunde (exprimând, în același timp) vidul, ci un eu vidat, descentrat, dacă urcăm de la nivelul relațiilor dintre personaje la nivelul relațiilor acestora cu „autorul". Forța ironiei și a cinismului urmuzian nu vine doar din orientarea lui în afară, spre o „critică socială", spre modernitatea clișeelor tiranice ci și din caracterul lor introspectiv și autoreflexiv.

Tehnica autoportretului a Urmuz este bazată pe conservarea principiului reprezentabilității realității în literatura sa. Deși s-a vorbit despre abstractizare (ca strategie a jocului de limbaj urmuzian) în poetica personajului (N. Manolescu), cred că dinamica acestei creații nu realizează o desfigurare a imagini omului. Autoportretele literare mascate ale sinucigașului Urmuz sunt mutilări fizice și spirituale ale propriului eu, deformări, descentrări, distrugeri. O poetică autobiografică a urii de sine (Selbsthass) dă note neliniștitoare și inconfundabilă a comicului urmuzian. Urmuz nu va putea fi niciodată un umorist popular (sau un autor de mare popularitate) precum Alphonse Allais, Jaroslav Hašek sau chiar Caragiale (fără de universul căruia cred totuși că opera lui Urmuz nu ar fi fost posibilă) tocmai datorită acestui nihilism funciar al viziunii sale.

Cele mai clare „autoportrete", cu semnătura lizibilă, mi se par Ismaïl și Fuchs.

Primul este păstrat pur de o tiranică autoritate paternă, conservat într-un borcan în cea mai mare parte a anului (nu ca o legumă, cum a văzut critica, ci mai degrabă ca un fetus, ca un avorton cu viața întreruptă, blocată - imagine probabil familiară în jurul și printre

cărțile și obiectele medicului și profesorului de medicină populară și igienă Ionescu-Buzău). Fuchsiada este reprezentarea burlescă a falimentului unicului proiect de salvare existențială, proiect urmărit de Urmuz pe tot parcursul vieții sale: cultul artei, elevația sublimă, puritatea cunoașterii artistice. Toate acestea sunt ratate iremediabil și printr-o necesitate implacabilă ce caracterizează viziunea existențială radical sceptică a autorului.

În Fuchs avem o cinică și devastatoare a negare de sine a muzicianului, catharului, celibatarului pudic și cast Urmuz.

Această distrugere a sinelui și a propriei imagini corespunde atmosferei și decorului general de apocalipsă din prozele lui Urmuz. Aceasta poate fi răzbunarea artistului sublim ratat condamnat la eșec, corupție și degradare și privat de un limbaj pur.

Sau poate fi comandamentul ereticului gnostic, care pentru eliberarea spiritului captiv accelerează, provoacă, exacerbează haosul lumii și al eului până la anihilarea eliberatoare.

# CONCLUZIE

Urmuz este și s-a dovedit a fi un autor semnificativ și original în spațiul modern european. A fost tradus în principalele limbi occidentale și prefațat de autori europeni importanți precum Eugen Ionesco și Oskar Pastior. Dacă el este considerat un important autor modern, atunci înțelegerea lui trebuie să se adecveze unei realități culturale specifice modernității ca stare de criză, de pluralitate și descentrare a perspectivelor, adică trebuie să evite postularea unui numitor comun necesar și categoric (cum ar fi, în cazul autorului nostru, spiritul avangardist). O analiză mai empirică nu îl scoate pe Urmuz dintr-o prestigioasă familie europeană de scriitori. Dar este posibil ca neatenția față de anumite trăsături ale sale să-l fi inclus în familia greșită. Am încercat prin această ficțiune critică și să-i regăsesc familia spirituală și aceasta a apărut răspândita la, până nu demult, periferia literaturii europene, producând o literatură cunoscută postum, tocmai din pricina viziunii sceptice și angoasate pe care o exprimă. E o familie de solitari și de desolidarizați cu spiritul dominant al epocii lor: Kafka, Bacovia, Harms, Schulz, Gombrowicz. Ca și

Urmuz, ei sunt inovatori radicali dar în același timp niște ironiști care disprețuiesc entuziasmul auroral de tip avangardist. O negare a vieții și a posibilității unei existențe autentice, o negare a consistentei interiorității, mai degrabă decât încercarea de a șterge granița dintre artă și viață, încercare definitorie pentru avangarde, îi caracterizează.

Există cu siguranță și o dimensiune „națională” a prozei lui Urmuz. Lumea lui este adesea o radicalizare a lumii schițelor lui Caragiale, la personajele căruia discursul individual este substituit implacabil de un discurs al clișeului publicistic, al „ideilor de-a gata” citate în forme caricaturale. Este prima asumare, cred, în literatura română a scepticismului flaubertian față de libertatea spirituală în modernitate. Afinitatea cu universul congenerului său, un alt scriitor copist și funcționar, Bacovia este substanțială și relația poate fi adâncita conducând la deschideri în interpretarea ambilor autori și, de ce nu, în retrasarea modelelor estetice din proteica modernitate literară românească.

# „CRUZIMEA" LUI URMUZ[1]

Irina UNGUREANU

«Les règles de l'art rencontrent l'accidentalité de la vie.»
(Tadeusz Kantor)

Biografia lui Dem. Demetrescu Buzău, ca şi literatura semnată Urmuz - Arghezi este „naşul literar" al autorului *Paginilor bizare* - este una „concentrată", „sintetică", o „biografie transcrisă uscat, fără savoarea dureroasă a tragediei" (Bogza 1930), în care fiecare amănunt pare acoperit de zgura derizoriului, înghiţit într-un anonimat al trăirii, până în ultima clipă: ca şi viaţa, moartea lui Urmuz acoperă cu tăcere orice explicaţie, anulează şansa de a şti „de ce". Rămâne singură literatura să recupereze din puţine pagini lapidarul unei vieţi tăinuite sub aparenţe şterse. Este ceea ce şi încearcă, la câţiva ani de la moartea lui Urmuz, pictorul Dim. Vărbănescu, într-un portret „numai din literatură" al scriitorului (Vărbănescu nu l-a cunoscut pe Urmuz), pe care îl trimite lui Tudor Arghezi şi pe care acesta din urmă îl primeşte în timp ce redactează *Medalionul* despre Urmuz, publicat în 1928 în „Bilete de papagal"[2].

---

[1] Studiu de Irina Ungureanu apărut în „*Philologica Jassyensia*", An III, Nr. 1, 2007, p. 71-80.

[2] Vezi Arghezi 1928.

Este un portret abstract, redus la câteva linii care schiţează urma unui chip „sintetic", cum îl percepe Arghezi, obţinut prin „constrângere şi concentrare interioară". Desenul este publicat, împreună cu articolul, în „Bilete", sub pseudonimul Irewan. Portretul în cauză este întrucâtva, şi Arghezi intuieşte cu fineţe, un fel de pagină bizară, o prelungire a urmuzismului literar în imagine. Poetul *Cuvintelor potrivite* îl publicase primul pe Urmuz cu *Pâlnia şi Stamate* şi *Ismail şi Turnavitu* în „Cugetul românesc" în 1922 („Vreau, îi scria Arghezi, să îmi rezerv plăcerea de a te publica eu întâi..."). Astfel că, la vederea desenului lui Vărbănescu[3], regăseşte în primitivismul şi simplitatea sa geometrică un fel de stil propriu scriiturii urmuziene, pândită, din cauza râvnitei forme pure, de primejdia suicidului. Portret din literatură, desenul este la limita figurativului cu non-figurativul, este un chip care stă să devină linie, ale cărui trăsături se dizolvă sub aspra geometrizare a execuţiei. Vecinătatea nonexpresiei este, de altfel, punctul de încercare al textelor urmuziene, care ameninţă, precum linia ondulată ce şerpuieşte în formă nesigură de portret, să se piardă în tonalitatea unui limbaj fără sens, absurd.

Douăzeci de ani mai târziu de la data publicării portretului în *Medalionul* arghezian, Eugene Ionesco îi scrie pictorului să îi trimită desenul pentru a ilustra un volum Urmuz, pe care dramaturgul intenţiona să îl publice, în traducere proprie, la Paris. Refuzat întâi de *Éditions de Minuit* şi de *Sagitaire*, Ionesco nu reuşeşte să-i convingă nici pe Raymond Queneau şi Jean Paulhan de la Gallimard. Un Urmuz tradus şi editat la Paris rămâne un proiect nicicând realizat. Dramaturgul traduce, totuşi, şi publică mai târziu

[3] Pictorul D. Vărbănescu va schiţa o serie de asemenea portrete sintetice inspirate din opera lui Kafka sau Capek; recunoscut peste hotare, el va expune alături de nume ca Manessier, Picasso, Dali, Max Ernst, Miro, Giacometti.

*Ismail şi Turnavitu* şi *După furtună* în „Lettres nouvelles" în octombrie 1965.

În scrisorile adresate lui Vărbănescu, Ionesco găseşte că desenul în cauză ar ilustra cel mai bine ceea ce el numeşte „cruzimea" paginilor urmuziene, care pun în scenă un fel de *nouveau realisme*, o formă radicală de *art tout à fait nu*: „Urmuz este, cred, unul dintre autorii cei mai cruzi pe care i-am citit vreodată: el revelă «puţina realitate» a organizării noastre sociale (şi a tuturor organizaţiilor sociale posibile), îndărătul cărora apare haosul universal, absurditatea fundamentală, care - asemeni unui personaj al lui Urmuz al nostru - va sfârşi în curând prin a devora, după ce va fi făcut bucăţele, logica noastră, civilizaţia noastră"[4]. Urmuz este crud întâi prin umorul sinistru pe care îl cultivă, unul mult mai „obiectiv" şi mai necruţător decât cel caragialian, de exemplu; naraţiunea impersonalizată din *Paginile bizare* expulzează amprentele subiectivităţii, înlocuită de o neutralitate care macină încet răbdarea cititorului. Prozatorul nu este un conformist ironic de tipul lui Caragiale, care îşi îngăduia printre rânduri să arunce lumii pe care o satiriza în scrierile sale ocheade îngăduitor-duioase. La Urmuz limitele între rizibil şi coşmaresc sunt confuze: râsul urmuzian, un fel de „patos degradat la schime" (Balotă 1997: 395), este un ţipăt expresionist înăbuşit în anxietate. Râsul acesta stăpânit biciuieşte conştiinţa cititorului, târât într-o nervozitate crescândă, fără posibilitate de a se descătuşa. Lectura *Paginilor bizare* seamănă cu vizionarea unui film de Lars von Trier[5], „care trebuie să doară ca

---

[4] *Scrisori inedite E. Ionesco - D. Vărbănescu* (1949-1963), traducere de Radu Ionescu, în „România literară", an II, nr. 49, 4 dec. 1969.

[5] Lars von Trier, regizor danez, ale cărui filme bizare jonglează cu simţul normalităţii: „Dacă raţiunea este devalorizată, declara el, atunci lumea tinde să se dezintegreze". Printre filmele sale se numără: *Element of crime* (1984), *Epidemic*

un cui în pantof": pentru autorul lui *Dogville,* experienţa artistică este un fel de izbucnire epidemică a crizei pure a spiritului şi a simţurilor. Furat pe nesimţite în „povestea filmului", spectatorul se trezeşte izbit puternic din toate părţile şi împins să creadă că, în cele din urmă, filmul este de fapt despre el însuşi, că nu are altă poveste în afară de asta. O cruzime similară, fără şansă de scăpare, şi la Urmuz al nostru.

Cruzimea viziunii despre lume se întinde tentacular şi asupra limbajului *Paginilor bizare.* In calitatea sa de traducător al textelor urmuziene, Ionesco se loveşte de un limbaj „dur", nestilizat şi rezistent la presiunile traducătorului: „L-am tradus pe Urmuz în mod literal: socot că nu mai e nimic de adăugat şi că e destul de şocant în nuditatea sa. Cred chiar că valoarea sa rezidă în caracterul său anti-literar; că o traducere brută, nestilizată, ci pur şi simplu exactă, riscă mai puţin de-a trăda"[6]. În calitate de translator al textelor urmuziene, Ionesco operează o traducere intrasemiotică (în sens jakobsonian, de trecere a unor semne lingvistice în alte semne lingvistice) de suprafaţă, în care efortul traducătorului de a face transparent textul, de a dezambiguiza semnificatul, se suspendă. Fidelitatea faţă de text, adică ceea ce Ionesco numeşte o traducere „exactă", forţează cititorul-traducător la un efort de a se menţine în concretul textului, fără pretenţia de a încerca să-l facă lizibil. Observaţiile dramaturgului sunt o mărturie, în cele din urmă, a unui mod de lectură, care în cazul lui Urmuz, pare a spune Ionesco, se împotmoleşte în concret: limbajului urmuzian îi lipseşte profunzimea, e „crud" în măsura în care face din literalitate o

---

(1988), *Breaking the waves* (1996), *Dancer in the dark* (2000), *Dogville* (2003). Semnalăm apariţia la noi a unei monografii Lars von Trier - vezi Bălan/Chirilov et alii 2004.

[6] *Scrisori inedite E. Ionesco - D. Vărbănescu* (1949-1963), în *art. cit*.

modalitate de semnificare.

Când declama frenetic că „numai prin piele ne poate pătrunde metafizica", Antonin Artaud găsise în manifestele sale „pentru un teatru al cruzimii", o cale nouă de a face teatru prin simplitatea sălbatică a unui limbaj nud, concret. „Nu cultiv sistematic oroarea, preciza Artaud. Cuvântul cruzime trebuie să fie luat într-un sens larg, nu în sensul material şi rapace ce-i este dat de obicei. De aceea îmi revendic dreptul de a rupe relaţia cu sensul uzual al limbajului, de a-i distruge o dată pentru totdeauna armătura, de a-i înlătura constrângerile, de a reveni în sfârşit la originile etimologice ale limbii care, prin concepte abstracte, evocă întotdeauna o noţiune concretă" (Artaud 1997: 81). Limbajul crud al scenei era proiectat să nu mai aibă nevoie de expresie figurată; ba chiar, atunci când construia decorul, Artaud ascundea sau voala obiectele care-şi cer de obicei figurarea concretă, tocmai pentru a supraîncărca spaţiul scenic de idei, gânduri, spaime, ţipete *concretizate* la maximum. Pentru câtă concreteţe poate căpăta vidul în perimetrul unei scene teatrale, *Scaunele* lui Ionesco sunt cel mai bun exemplu în acest sens. Scena teatrului Alfred Jarry avea să fie populată, la indicaţiile lui Artaud, de manechine şi măşti enorme, care „vor apărea cu acelaşi rost ca şi imaginile verbale, vor insista asupra laturii concrete a oricărei imagini şi expresii" (Artaud 1997: 78). Pentru o artă concretă („art informel") se pronunţa un regizor contemporan lui Artaud, omul de teatru polonez Tadeusz Kantor, în *Teatrul morţii*: « créer un art qui aurait une puissance d'action primitive, bouleversante (...) qui chasserait les mirages de l'illusion pour s'affirmer dans sa toute-réalité concrète»[7].

[7] „A crea o artă care să aibă o putere de acţiune primitivă, bulversantă (...) care să vâneze mirajele iluziei pentru a se afirma în deplina sa realitate concretă" (tr. n.) in Kantor 1977: 14.

Arta supraîncărcată de concret este în primejdia de a deveni un coşmar pentru spectator, forţat să înfrunte apariţia terifiantă a vieţii dezgolită de sub scutul liniştitor al limbajului uzual. „Deplina realitate concretă" a artei la care visau Artaud sau Kantor viza un exces de carnalitate a imaginii care să înăbuşe abstracţiunile limbajului.

„Orice spectacol, sugera Artaud, va conţine un element fizic şi obiectiv, sensibil pentru toţi"; până şi lumina era pregătită să aibă o acţiune fizică asupra spectatorului, să dea senzaţia de cald şi rece. Cât priveşte muzica, şi despre ea Artaud avea o concepţie concretă: „Există apoi o idee concretă despre muzică în care sunetele intervin ca nişte personaje, în care unele armonii sunt divizate şi se pierd în intervenţiile precise ale cuvintelor" (Artaud 1997: 76).

O viziune similară asupra limbajului muzical o desfăşura, în faţa colegilor de şcoală, şi Demetrescu-Buzău, muzician de vocaţie (din compoziţiile sale se păstrează, din păcate, doar patru portative fotografiate de Saşa Pană pentru numărul omagial *Urmuz* al revistei „unu" din noiembrie 1930). Potrivit relatărilor prietenului său, poetul Vasile Voiculescu, Urmuz avea o uimitoare capacitate de a „traduce" bucăţile muzicale pe care le asculta în imagini vizuale: „N-am să uit cum ne făcea sensibilă, ne cobora şi ne concretiza bucata «Claire de lune» cu imagini din lumea vizuală. El avea cu adevărat audiţia colorată"(Voiculescu 1973: 6). Fantezia urmuziană resimte acut nevoia de a se exprima în figuri concrete, pe care le asociază suprarealist aproape (automatismul asociaţiilor funcţionează la Urmuz mai degrabă ca mod de construcţie a imaginii decât ca experiment de deconstrucţie a limbajului). Poemul eroico-erotic şi muzical în proză *Fuchsiada* poate fi luat drept un soi de *mise en abîme* pentru modul în care lucrează Urmuz cu categoriile concretului. Născut prin „urechea muzicală" a bunicii sale, Fuchs, care până atunci „fusese numai auzit" şi luase formă de acord

perfect, degenerează pe neaşteptate într-o prezenţă concretă: „constată cu regret că două din sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră: unul, în o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, iar altul, în o umbrelă - care împreună cu un sol diez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă..." (*Fuchsiada*). Concreteţea brută a imaginii închide textul într-o impotenţă metaforică; limbajul urmuzian aglomerează aleatoriu o sumedenie de figuri pentru „a compune" cutare sau cutare personaj, fără cea mai mică intenţie de a-l transfigura. Nu există sens figurat la Urmuz, până şi acordurile perfecte se îngreunează şi devin umbrele sau mustăţi „la propriu", din moment ce un sol diez îi serveşte lui Fuchs drept... umbrelă sub care se încuie tacticos cu... două chei muzicale.

Primitiv, incomod, limbajul concret este o provocare pentru cititorul *Paginilor bizare*; plat, lipsit de adâncime, este un limbaj colţuros care blochează ochiul cititorului la suprafaţa textului. Urmuz confundă planul semnificanţilor cu cel al semnificaţiei într-unul singur, al concretului; cuvintele sunt „grele", opace, crude pentru că ele numesc şi sunt obiectul. Criticii au vorbit pe rând despre „mişcarea scriitorului într-un plan exclusiv al limbajului" (Pop 1990), despre „absenţa planului figurativ al limbajului: literalul acaparează literarul" (Manolescu 1998), absenţă pusă de criticul Corin Braga pe seama unei „amnezii semiotice deliberate": „metoda constă în lectura literală a semnificanţilor şi lectura la propriu a sensurilor figurate (...)" (Braga 1999). Şi Matei Călinescu se situează în acelaşi plan de idei atunci când analizează în *Paginile bizare* „manifestarea unei hiperbolice funcţii magice (...) aceea de a transforma numitul în real" (Matei Călinescu 1967: 78). Textele urmuziene sunt crude într-un sens primitiv, deoarece concreteţea extremă a limbajului îl „barbarizează", îl de-metaforizează; Urmuz blochează metafora la un nivel lingvistic primitiv, o reduce la o

funcţionare exclusiv textuală, îi îngreunează capacitatea de semnificare. La Urmuz saltul metaforic care face sensul se suspendă, iar metafora funcţionează exclusiv pe orizontala textului. De fapt, este impropriu s-o numim metaforă: ea este scindată, exprimă în textele urmuziene doar apropierea obiectelor, nu şi fuziunea lor. Este mai degrabă un soi de proteză ataşată limbajului bizar al textelor urmuziene, care operează în sens invers decât metafora „tradiţională", ea nu abstractizează, ci, dimpotrivă, se întoarce spre concret. Se întâmplă ca „netrebnica soţie" a personajului din *Plecarea în străinătate* să îl lege cu o frânghie de umerii obrazului; metafora e cucerită aici de concret: nu vedem pometii personajului, ci *umerii obrajilor,* realitate nouă şi neaşteptată, creată printr-o „proteză" lingvistică ce alătură cei doi termeni şi îi acceptă ca entitate de sine stătătoare, netransfigurată metaforic. Ea este susţinută la nivelul sintaxei prin conjuncţia copulativă „şi" (Ismail şi Turnavitu, Pâlnia şi Stamate, etc.).

Textele urmuziene abundă într-o „altoire" de figuri diverse, fără ca „sinteza" dintre ele (coagularea termenilor comparaţiei într-o realitate nouă revelată prin metaforă) să se producă; nu există depărtare între figurile şi obiectele care mişună în spaţiul imaginar urmuzian. Verbul care le fixează structura este „a compune": „Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate"[8]. Ele prind relief într-un spaţiu al proximităţii şi nu au altă identitate decât în relaţie cu ceva sau cineva: ele sunt fie *legate* („...un ţăruş, de care este legată întreaga familie Stamate"), *însoţite* („Ismail (...) însoţit fiind de un viezure de care se află strâns legat cu odgon de vapor şi pe care în timpul nopţii îl mănâncă crud şi viu"), fie *înşurupate* în bucăţi de obiecte dintre cele mai

[8] Pentru paragrafele citate din textele urmuziene trimitem la ediția Urmuz 1999.

neaşteptate (Cotadi are montat un capac de pian la spate, deasupra feselor, Algazy are „un grătar înşurupat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată", Grummer are şi el o băşică cenuşie de cauciuc „înşurupată la spate, puţin deasupra feselor"). Îmbrăcămintea capătă şi ea consistenţa unui fel de a doua piele: „Cotadi nu mai are niciodată poziţiunea verticală, din cauza unei îmbrăcăminte de şiţă ce-i formează un fel de cuirasă, şi pe care, deşi îl jenează teribil, o poartă însă cu o desăvârşită abnegaţie direct pe piele, sub cămaşa ţărănească cu ciucuri, de care nu se desparte niciodată" (*Cotadi şi Dragomir).*

Nu există nimic în stare pură - până şi „lucrul în sine", adăpostit într-un vas pe masa „bazată pe calcule şi probabilităţi", este scindat, din moment ce, „ocupat fiind cu cercetările sale filosofice, lui Stamate i se păru, o clipită, că a pus mâna şi pe cealaltă jumătate a „lucrului în sine" (*Pâlnia şi Stamate).* Colocuirea produce hibrizi, alterează personalităţile şi mai ales caricaturizează fizionomiile, ispitite să prindă forma obiectelor cu care vin în contact. Nicăieri metamorfoza nu pare a fi completă - personajele rămân captive într-un spaţiu al intervalului, nici oameni, nici obiecte, nici păsări, nici maşini, pure virtualităţi ale unui „ar putea fi". Un caz particular îl reprezintă Ismail, căruia i se fabrică o clonă: „graţie progresului ştiinţei modeme, s-a reuşit să se fabrice unul pe cale chimică, prin syntheză" (*Ismail şi Turnavitu).* Singura metamorfoză - coşmarescă - este duplicatul parodic, rezultat din tentaţia personajelor de a-şi modifica neîncetat dimensiunile: mai există un Ismail sinteză de „ochi, favoriţi şi rochie", un Stamate miniatural „aleargă şi astăzi, nebun, micşorându-şi mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde în infinitul mic"; aflăm şi despre Cotadi că „fără să vrea, devine de două ori mai lat şi cu totul străveziu, dar aceasta numai de două ori pe an, şi anume, când soarele ajunge la solstiţiu".

Personajele plutesc în forme incerte, care îşi pierd cu încetul

substanţa, se aneantizează; ca şi la Kafka, sensul metamorfozei este unul thanatic: transformarea anihilează vitalitatea, slăbeşte conştiinţa de sine; tragedia lui Gregor Samsa se declanşează nu doar atunci când este nerecunoscut şi refuzat de ceilalţi, ci mai ales atunci când începe să se refuze pe sine, să se simtă diferit, altul decât sine însuşi. La personajele urmuziene lucrurile stau sensibil diferit, în primul rând pentru că, am văzut mai înainte, procesul de metamorfozare este incomplet. Totuşi un punct comun există: impulsul de a se metamorfoza le împinge spre moarte. Incapacitatea lor de a se distinge ca individualităţi (îşi au toţi o „dublură", o existenţă marcată copulativ: Ismail şi Turnavitu, Pâlnia şi Stamate, Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer) le este fatală. Celălalt este un fel de cocoaşă care se sudează în alcătuirea identitară a personajelor urmuziene; moartea unuia coincide, prin urmare, cu dispariţia cuplului. Concediat din postul de şambelan la viezuri în urma contaminării masive a acestora cu un guturai nesuferit, Turnavitu se sinucide, nu înainte de a-i pregăti sfârşitul şi lui Ismail. Cotadi lasă prin testament să fie îngropat lângă Dragomir, „spre a putea acapara pentru totdeauna sursa eternă a bogăţiilor din capul lui Dragomir", cele două picături de untdelemn franţuzesc, în speranţa că din ele „vor răsări, cu timpul, livezi întregi de măslini deasupra, livezi care, împreună cu terenul devenind de drept proprietatea familiei sale, aceasta va avea astfel la îndemână destul untdelemn gratuit spre a întreţine candela după obiceiul creştinesc" *(Cotadi şi Dragomir).* Cât îi priveşte pe Algazy şi Grummer, aceştia sfârşesc disputa pentru „hrana ideală" (care se dovedeşte a fi literatura sub forma unor resturi de poeme înghiţite pe furiş de Grummer), devorându-se reciproc, sub pretextul „de a se completa şi cunoaşte mai bine". Sfârşitul este vidul absolut, întunericul desăvârşit, echivalentul tăcerii totale - nimicnicia de pe urmă înghite lumea urmuziană, îi şterge urmele în muţenia anonimatului: „De

multă vreme nu se mai aude vorbindu-se nimic de cei doi mari eroi" *(Cotadi şi Dragomir).* Resturile nedigerate după ce se consumă treptat unul pe altul - din Algazy rămâne grătarul cu sârmă ghimpată, iar lui Grummer îi supravieţuieşte pliscul de lemn aromatic - sunt azvârlite şi ele în mizeria anihilatoare: „soţia lui Algazy, care avea formă de mătură, apăru pe neaşteptate şi... dând de două-trei ori, în dreapta şi în stânga, mătură tot ce găsi, la gunoi..." *(Algazy & Grummer).* Neantul are la Urmuz şi aparenţa unei eternităţi în negativ, în care sunt proiectate gesturi ale personajelor, „imortalizate" sub forma unor păpuşi mecanice. Un prezent continuu se deschide în faţa lui Stamate care „aleargă şi astăzi, nebun" în căruciorul său cu manivelă. Şi Ismail sălăşluieşte la marginea pepinierei cu viezuri „în stare de decrepitudine şi în această stare a rămas şi în ziua de azi..."

Condamnate la o eternitate şubredă şi la o existenţă maşinală, personajele urmuziene respiră acelaşi aer putred („un aşa de dulce şi îmbătător miros de ciurciuvele", ar zice inspirat Urmuz) ca eroii beckettieni sau ca personajele ionesciene. Atemporale în existenţa lor, aceste personaje clovneşti sunt expresia concretă, nudă, a lipsei de sens; ele sunt faţa „pozitivă" a vidului, în sensul că încarnează golul şi absenţa. Rostul existenţei lor are ceva din strania apariţie a saltimbancului pe scenă, al cărui sens stă, crede criticul elveţian Jean Starobinski, oricât de paradoxal ar părea, în chiar lipsa lui de semnificaţie: «il faut leur accorder la licence de n'être rien de plus qu'un jeu insensé. La gratuite, l'absence de signification est, si je puis dire, leur air natal. C'est seulement au prix de cette vacance, de ce vide premier qu'ils peuvent passer â la signification que nous leur avons découverte. Ils ont besoin d'une immense réserve de

non-sens pour pouvoir passer au sens"[9]. Non-sensul de care se fac purtători aceşti eroi idioţi şi bizari ia forma unei *mise en question:* într-o lume utilitaristă traversată de relaţii „semnificative", absurzii sapă o breşă de îndoială în plinătatea sufocantă a sensurilor acceptate. Imensa rezervă de nonsens pe care Starobinski o consideră necesară pentru ca ei să poată să existe este suprema lor libertate; ei nu spun nimic, limbajul lor este de neînţeles, ei există doar în pielea unor nebuni care bolborosesc fără noimă. Ei sunt un loc vacant, un scaun ionescian gol, dar care la sfârşitul piesei izbucneşte în hohote de râs de nicăieri. Saltimbancii absurdului trag un semnal de alarmă pentru conştiinţa obosită a omului modem şi proclamă relativismul sensului, realitate infinit mai chinuitoare - şi mai crudă - decât ar fi negarea oricărei semnificaţii. «Le vrai nihilisme, observa Adrian Marino, c'est le relativisme, c'est accepter la non-signifiance absolue, plonger dans l'incertitude totale»[10]. Nu faptul că nu există sens, ci că sensul e atât de arbitrar este tragedia pe care Urmuz o camuflează magistral în *Paginile bizare.*

Precursor recunoscut al mişcării de avangardă la noi (dar „ignorant", întrucât informaţiile despre lecturile şi afinităţile scriitorului cu mişcările literare şi artistice ale începutului de secol sunt minime) - dadaist *avant dada,* cum îl proclamase Ionesco, futurist în simpatii de lectură, potrivit prietenului său, Mihail Cruceanu - Urmuz este, pe alocuri, extrem de receptiv la efectele „modernolatriei" care aduce în artă, o dată cu manifestele futuriste,

---

[9] „Trebuie să li se acorde licenţa de a nu fi nimic mai mult decât un joc nesăbuit. Gratuitatea, absenţa semnificaţiei, este, dacă pot să spun aşa, aerul lor firesc. Numai datorită acestei absenţe, acestui vid primar ele pot să ajungă la semnificaţia pe care le-am descoperit-o. Ei au nevoie de o imensă rezervă de nonsens pentru a putea să capete sens" (tr. n.), în Starobinski 1983 : 137.

[10] „Adevăratul nihilism este relativismul, acceptarea nonsensului absolut, scufundarea într-o incertitudine totală" (trad. n.) în Marino 1976.

un cult al ştiinţei şi tehnicii. Fascinaţia uriaşă pe care maşina o exercită asupra imaginarului lumii contemporane lui Urmuz creează premisele unui nou fel de cruzime în artă. O nouă barbarie, un nou primitivism iau naştere o dată cu primele încercări de încorporare a mecanismelor maşinale în opera de artă. Monştrii artistici creaţi de fantezia nestăpânită a unor Max Ernst, Francis Picabia ori Marcel Duchamp sunt expresia unui joc anxios în care se amestecă admiraţia şi neputinţa faţă de maşină, atitudini antagoniste care ricoşează în cele din urmă într-o tentaţie destructivă. „Maşina e un monstru", se frământa exasperat Bruno Munari, care în al său *Manifest al maşinismului* constata cu oroare că „...maşinile se înmulţesc mai repede ca oamenii, aproape la fel ca insectele cele mai prolifice... în câţiva ani vom fi micii lor sclavi. Artiştii sunt singurii care pot salva umanitatea de această primejdie"[11]. Recurenţa maşinii în imaginarul artistului modem este pe de o parte corelatul utopic al dorinţei de a controla echilibrul lumii: maşina e gata să acumuleze toate temerile, anxietăţile, dorinţele refulate pe care mentalul angoasat al societăţii industrializate va voi să le proiecteze în ea manevrând-o sau înfruntând-o cu patimă. O foame de mecanicitate devorează operele unor artişti ca Ernst sau Picabia, sufocate de o aglomerare nesăţioasă de curele, pârghii, rotiţe etc. Abundenţa de elemente mecanice reflectă impulsul de a juca (simula) drama existenţei într-o imaginară luare în stăpânire a puterii magice, de nestăpânit, a maşinii. În acelaşi timp, însă, o presimţire catastrofică asociază maşina cu o producţie infernală, care ameninţă să depersonalizeze individul, să-l transforme într-o prezenţă anonimă, să-i anihileze supleţea gândirii şi să-l împingă în anonimat. O mărturie în acest

[11] Bruno Munari, *Manifestul maşinismului*, apud Corrado Maltese, *Jocul maşinilor şi maşinile de joc*, în „Secolul XX", nr. 4/1967, p. 205.

sens o avem în neo-obiectivismul *action-painting*-ului american care se revendica de la expresionismul german al primelor două decenii ale secolului XX: picturile lui Jackson Pollock, ca să luăm un exemplu, vorbesc despre „un coşmar obiectiv", exterior conştiinţei individuale, din care subiectivitatea a fost expulzată.

Moartea subiectului şi înlocuirea lui cu imaginea marionetei mecanice are efecte imediate şi asupra modului de construcţie a discursului artistic. Dicteul automat al dadaiştilor nu făcea decât să plaseze arta sub auspiciile gestului maşinal, ale producţiei automatice care, în anumite cazuri, coincide cu negarea absolută a actului creator. Când suprarealiştii vor face uz, ulterior, de acelaşi dicteu automat, arta lor pare să se salveze întrucâtva de răceala producţiei automatice prin aşteptata apariţie a miraculosului («le merveilleux», cum îl numea Breton).

La Urmuz mecanicitatea este o componentă *sui generis* a lumii; limbajul *Paginilor bizare,* cum am văzut pe parcursul studiului nostru, imită automatismele limbajului uzual, fără a se lansa în tentative de dezmembrare a ordinii „naturale" a sintaxei ori în deconstrucţia structurilor lingvistico-literare. Lumea urmuziană, în schimb, e populată de maşinării stridente dintre cele mai ciudate. Un scurt popas în reşedinţa Stamate ne familiarizează cu un spaţiu controlat prin magia instrumentelor mecanice. Din sub-pământa în care locuiesc, membrii familiei Stamate au privilegiul de a se învecina cu... Nirvana, care se află „nu mai departe de băcănia din colţ". Şi asta, prin mijlocirea unui binoclu; un tub de comunicaţie permite „castului" filosof Stamate să vadă cele şapte emisfere ale lui Ptolemeu. Mai departe, stabilitatea casei Stamate e garantată de un... compas, cu care, din vreme în vreme, se măsoară pereţii camerei, „pentru a nu scădea la întâmplare". Un alt obiect miraculos asigură subzistenţa zilnică a lui Stamate: aparatul fotografic, cu care eroul „ia instantanee de pe sfinţii mai în vârstă", pe care le vinde apoi

„credulei sale soţii şi copilului Bufty, care are avere personală". Ros de dorinţa arzătoare de „a pătrunde o dată şi o dată în infinitul mic", Stamate îşi face vânt în pâlnia mult iubită de pe o trambulină „construită expres", la capătul căreia se află o scară mobilă de lemn, de unde Stamate „îşi rezuma rezultatul observărilor sale în afară". Nu numai că înlesneşte accesul în Nirvana sau în alte medii ideale, maşina intră însă adesea în componenţa personajelor urmuziene; îngreunate de aceste mecanisme (Bufty trage după el o targă pe uscat, Emil Gayk poartă pe umărul drept un susţinător de armă, iar Dragomir are capacitatea de a-şi lungi gâtul „cu un supliment de mucava de un metru şi 20 cm, pe care se suie graţioşi iedera şi alte plante agăţătoare şi care are în partea de sus un aparat care arată cele patru puncte cardinale"), ele capătă aparenţa bergsoniană de *mécanique plaqué sur du vivant.* Un nou tip uman proliferat de atracţia maşinistă se infiltrează şi în *Paginile bizare*, o ipostază a lui *uomo moltiplicato* futurist: omul-robot, „păpuşa electrică", o fiinţă complet amorală (deşi adesea se invocă în *Paginile bizare* etica pe toate planurile, politic, personal, etc.), propulsată într-o lume reificată.

Un vitalism elementar de ecou expresionist se insinuează în erotica brutală a acestor creaturi maladive, în ale cărei forme de manifestare Nicolae Balotă citea „un umor al mecanismului deviat" (Balotă 1997). Păpuşă automată purtătoare de pasiuni artificializate, personajul urmuzian se exprimă în formule premeditat stereotipe care îi subminează autenticitatea. Rareori ambientul urmuzian capătă culoare, o negritudine apăsătoare absoarbe monocolor articulaţiile spaţiului; făpturi cu înfăţişare agresiv-dizgraţioasă, personajele lui Urmuz trăiesc în schimb într-un mediu zgomotos, strident, de maşinărie care scârţâie. Orchestraţia sonoră a scenei urmuziene este o confuzie de acorduri, o degenerare a armoniei cu lumea în forme groteşti. Din subsolul ficţiunii, Urmuz explică într-o

notă (este şi singura oară când se aude vocea autorului în *Paginile bizare)* că cele două personaje Algazy şi Grummer s-au născut „după imaginile ce trezesc prin muzicalitatea numelor lor specifică"; ca şi Fuchs, ele sunt deformări scheletice ale unor sunete „perfecte" şi par a coborî dintr-un „apocalips al cărnii".

Odată cu maşina, pătrunde în imaginarul urmuzian şi provocarea vitezei, într-o tonalitate blândă în comparaţie cu futuriştii. O „iuţeală vertiginoasă" aiureşte bizarele făpturi urmuziene, le prinde în mirajul gesticii maşinale, le dezindividualizează şi le condamnă la o existenţă standardizată, de ființe marionetizate într-un timp mort: «le geste machinal est la traduction concrète de la pregnance obsédante d'un temps lisse, sans accrocs et sans syncopes. Un temps matériellement décharné et ramené à une succession illimitée de moments identiques»[12].

Încărcătura de automatism pe care o aduce maşina în *Paginile* urmuziene este o punere în paranteze a subiectivităţii; epurarea naraţiunii de mărcile psihologicului deschide calea unei „psihologii a materiei" pe care, urmând directivele futuriştilor, Noul Val al romanului francez a încercat timid s-o exploreze. La Urmuz, dezumanizarea scriiturii este domol articulată într-un limbaj concret („la propriu"), „barbarizat", crud în formele grotescului şi ricanării parodice dirijate înspre disoluţia subiectului şi instalarea arbitrarietăţii sensului.

[12] „Gestul mașinal este traducerea concretă a pregnanței obsedante a unui timp neted, fără împotmoliri și fără sincope. Un timp materialmente descărnat și destinat unei succesiuni nelimitate de momente identice" (tr. n.) în Fréchuret 1994 : 39.

# UNIVERSUL MECANIC AL LUI URMUZ

Adrian G. ROMILĂ

Înainte de explozia literaturii și a artei în 1918 o dată cu mișcarea dadaistă a lui Tristan Tzara, înainte de manifestele suprarealiste ale lui A. Breton, spațiul românesc s-a confruntat chiar de la începutul secolului XX (1909), prin Urmuz, cu formele ilogice, aberante, ale imagisticii textuale. Publicat de Arghezi mai întâi în 1922, apoi de revistele de avangardă (*Punct*, *Contimporanul*) mai târziu, autorul a fost foarte puțin cunoscut publicului. Un volum integral cu opera sa apare abia în 1930 prin grija lui Sașa Pană. Afirmarea târzie a lui Urmuz a ținut pe loc încă ani de zile modernizarea deplină a literaturii române, ancorată într-un tradiționalism sintetic ce părea că își epuizase rolul și posibilitățile. El se alătură altui revoluționar cvasi-necunoscut din acest punct de vedere - Al. Macedonski, care susținuse și el cam în aceeași vreme caracterul ilogic al literaturii (al poeziei în special), dar la fel, fără mare difuzare.

Abolirea memoriei și abolirea arheologiei fuseseră două deziderate avangardiste din Manifestul lui Tzara. Urmuz însă le-a practicat în proza sa mult mai înainte, fără a le teoretiza programatic. Și memoria și arheologia țin de sensul și de construcția

operei, de preluarea unei tradiții, a unor scheme care să poată fi modificate original. Formal lucrul acesta se întâmplă la Urmuz, pentru că titlurile amintesc de romanele clasice cu personaje-pereche (*Ismaïl și Turnavitu*, *Pâlnia și Stamate*), de aventurile de călătorie (*Plecarea în străinătate*) ori de epopei si poeme eroice (*Fuchsiada*). Asocierile între elementele realității, pe care textul său, corect gramatical, le face sunt însă totalmente lipsite de sens. G. Călinescu a demonstrat edificator în *Cursul de poezie* că tocmai urmărirea constantă a abolirii sensului si logicii constituie chiar un nou sens si o nouă logică, o supra-realitate ce trebuie luată ca atare. Exemplele urmuziene analizate de marele critic sunt mai mult decât concludente. Comicul stârnit de bizareria textelor provine tocmai din luciditatea scrierii, iar nu din așa-zisul dicteu automat. „Fugind de mecanica asociațiunii conștiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociațiune și acest mecanism provoacă râsul."(G. Călinescu, *Principii de estetică*, p.44). Ceea ce nu știm e dacă prozatorul a urmărit într-adevăr o schimbare de paradigmă literară sau dacă pur și simplu s-a jucat.

Dar la Urmuz retine atenția și o altă strategie poetică înrudită cu luciditatea amintită de Călinescu. E vorba de migala cu care naratorul își construiește unele imagini, arătând o încetineală, o zăbovire, un travaliu, iar nu o asociere rapidă, semi-conștientă, de elemente paratactice. Obiectele și ființele ce compun universul urmuzian sintetizează regnuri și segmente de realitate, canalizându-se pe două opoziții esențiale:

a) uman (însuflețit) – obiectual (neînsuflețit)

b) adevăr metafizic, existențial – banalizare, parodiere.

Din prima categorie fac parte câteva portrete memorabile, realizate cu liniștea unui prozator balzacian, deși rezultatul e asemănător femeii lui Dali, din al cărei trup ies sertare. Stamate (din bucata *Pâlnia și Stamate*) e „un om demn, unsuros și de formă

aproape eliptică" Urmuz, *Pagini bizare*, p.8). Trupul său deci e supus unei artificiale forme geometrice. Fiul său, Bufty, din prea multă pietate filială [...] târăște o mică targă, pe uscat (ibidem). Poate fi sugestia mobilității și a negației sale. Ismaïl ( din *Ismaïl si Turnavitu*) „este compus din ochi, favoriți și rochie"(*op. cit.*, p. 13), iar tatăl său e „un bătrân simpatic cu nasul tras la presă și împrejmuit cu un mic gard de nuiele"(*ibidem*). Întotdeauna într-un portret nasul e axul ce organizează figura. Un nas frumos, fin arcuit, va reda un chip clasic, bine proporționat. Nasul bătrânului tată al lui Ismaïl nu numai că atrage după sine o caricatură (e lățit prin presare), dar viitoarea sa expansiune paroxistică abia e zăgăzuită de gardul de nuiele ce-l înconjoară. Din nou mișcarea, forma însuflețită, e combinată cu limitarea ei printr-o banală îmbinare de vergi. Într-o altă proză (*Cotadi și Dragomir*) personajul are deasupra feselor, fixat cu șuruburi, un capac de pian care, de fapt, îi servește la a comunica (bate cu el în dușumea) și „pe care se urinează mai des iarna, când e frig afară și nu poate ieși din prăvălie..."(*op. cit.*, p. 23). Partenerul său, Dragomir, are gâtul „fasonat ca la strung"(*idem*, p. 24), prelungit uneori „cu un supliment de mucava de un metru și 20 cm[...] și care are în partea de sus un aparat care arată cele patru puncte cardinale"(*ibidem*). Trupurile personajelor sunt adevărate mașinării, amestec de artificial și natural, de ondulație organică și rigiditate materială. În același sens, Algazy (din *Algazy & Grummer*) are un grătar fixat tot prin șuruburi sub bărbie, înconjurat de sârmă ghimpată, pe care își tine așezată barba mătăsoasă. Se observă la toate aceste personaje că înfățișarea lor fizică e constituită de narator ca un ansamblu de elemente diverse, uneori opuse, prinse mecanic între ele, ca aparatele dintr-un atelier fantastic.

Cealaltă categorie de opoziții subsumează fie descrieri de obiecte și interioare, fie parodierea unor teme clasice precum erosul, călătoria, relația cu transcendentul. A rămas celebră de-acum

locuința lui Stamate, unde, în salonul din față, alături de altele, se află „o masă fără picior, la mijloc, bazată pe calcule și probabilități"(*op. cit.*, p. 7), pe care se află un vas „cu esența eternă a lucrului în sine". Banala masă de salon se sprijină pe teorii abstracte și variabile, iar vaza de pe ea conține mult-visata piatră filosofală, esența căutată de marii alchimiști de-a lungul timpului. Același salon de fapt o încăpere fără uși și ferestre, ce comunică cu lumea exterioară printr-un tub, care servește totodată drept cale de acces spre cosmos. Prin el se văd noaptea cele șapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar ziua, „Auto-Kosmosul infinit și inutil" (*ibidem*). Lumea urmuziană seamănă astfel cu cea izolaționistă kafkiană, absurdă și dezumanizantă. Casa lui Stamate e un labirint, o înlănțuire de spații cu dimensiuni variabile și deschideri multiple, decorate cu obiecte bizare. Camera anterioară e urmată de o alta, ce formează un interior oriental. Din ea, „printr-o trapă făcută în dușumea, se ajunge, din partea stângă, în o subt-pământă ce formează sala de recepție, iar din partea dreaptă, prin ajutorul unui cărucior pus în mișcare cu manivela, se pătrunde într-un canal răcoros, al căruia unul din capete nu se știe unde se termină, iar celălalt, la partea opusă, într-o încăpere scundă, cu pământ pe jos"(*idem*. p. 8). Deplasarea prin rețeaua de tuburi și canale se face deci mecanic, printr-un vehicul manipulabil. E de reținut aspectul de clădire utilitară, chiar de laborator de cercetări. Însuși Kosmosul e deplasabil, pentru că se intitulează „Auto-Kosmos". Hotărât să se despartă de familie, Stamate îi trimite pe ai săi nici mai mult nici mai puțin decât în Nirvana, urcându-i într-un tramcar. Marea Trecere așadar se produce destul de urban, printr-un mijloc de transport oarecare. Atras de misterul capătului neștiut al canalului, personajul sfârșește rătăcind cu căruciorul la întâmplare, „micșorându-și mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde în infinitul mic"(*idem*, p. 12). Transcendența devine și ea o

destinație urbană la intersecția drumurilor, un „infinit" caracterizat oximoronic ca fiind „mic", la care se ajunge doar mânuind un cărucior. Parodie, banalizare, artificial.

Dinamismul narativ e înlocuit și alte proze tot de simpla deplasare mecanică. Turnavitu cară viezurii la Ismaïl cu ajutorul unui „vagonet de gunoi al primăriei"(*idem*, p.14), iar personajul fără nume din *Plecarea în străinătate* își părăsește dezgustat orașul pentru a se înscrie în baroul din cel vecin, călătorind cu o căruță cu arcuri. Eroul epopeii *Fuchsiada* - Fuchs - e cuprins de melancolie și, atras de puterea tainică a unui cartier întunecos, ajunge într-acolo „după ce pedală trei ore la piano"(*idem*, p. 36). E, probabil, o adevărată obsesie a călătoriilor cu mijloace mecanice. Peste tot, de la simpla plimbare dintr-un loc în altul, până la tema mitică a călătoriei spre necunoscut, deplasarea se face cu vagonetul, căruciorul sau chiar cu pianul, deci pe roți.

Erosul urmuzian este și el mecanizat. Partenera adulterinului Stamate e o pâlnie, un obiect metalic căruia acesta îi unge „găurile mai principale cu tinctură de iod"(*idem*, p. 11) și pe care o fixează paralel cu tubul de comunicație. Dacă mai adăugăm și trambulinele de pe care Stamate își face vânt pentru a trece prin pâlnie, și scara de pe care se coboară mai apoi, rezultă imaginea unui adevărat aparat aberant de satisfacere erotică.

Departe de a fi irațional, cum pare la prima vedere, universul literaturii lui Urmuz urmărește cu luciditate contracararea unor structuri epice tradiționale și a unor teme clasice. Sentimentalismul, sobrietatea unor experiențe umane definitive, estetizarea riguroasă a realității și a obiectelor ce o compun, toate apar în literatura urmuziană ca veritabile construcții și acțiuni pur artificiale. Ființele și obiectele sunt unite prin șuruburi, roți, tuburi și alte piese de atelier, alcătuind ansambluri care se mișcă mecanic, eventual după legi newtoniene.

din cartea de eseuri *De-a dragostea și drumul. Stații de lectură*, apărută la Eikon, în 2010.

# Modele narative tradiționale la Urmuz și parodia satirică a povestirii

Drd. A.C. Cofan
Institutul G. Călinescu

„Și care e rostul să ții morțiș să descoperi vreo cauză,
și încă numai una singură și cea dintâi, când toate cauzele,
din nenorocire, sunt și efecte îndrăcit de multiple și de încâlcite".
(URMUZ, *Puțină metafizică și astronomie*, p. 61-62)

Anexarea anumitor opere (sau doar a unora dintre aspectele lor) din literatura română la domeniul estetic extrem de complex și sofisticat al grotescului trebuie să țină cont de o distincție fundamentală între intenționat și neintenționat în realizarea poieticii textului literar vizat. Categoria estetică în discuție a intrat ea oare în intențiile inițiale ale creatorului operei sau e doar o chestiune de optică a contemplatorului operei de artă ? Lucrurile nu pot fi tranșate definitiv, asemeni nodului gordian, deoarece, în teritoriul poieticii operei literare, întâlnim imbricări printre care nu putem « naviga » decât cu ajutorul nuanțelor. În plus, autorului îi este imposibil să prevadă toate semnificațiile ulterioare generate de opera sa. Programatic sau nu, este limpede că apariția grotescului în mod fragmentar, în note, accente sau trăsături ale esteticii sale, denotă deja o proliferare a semnificațiilor dincolo de intenția

auctorială. Ne ajută la reperarea lui și predilecția pe care o are grotescul de a se manifesta în specii literare cu substrat polemic, critic sau eterogen precum pamfletul, satira, tragi-comedia și farsa tragică. El se poate ivi, epifenomenal sau subsidiar, și în alte specii, dar este esențial ca acest substrat polemic sau critic să existe.

Încercând să cuprindem într-o privire sintetică un vast spațiu literar, delimitat de *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir (începutul secolului al XVIII-lea) și publicarea *Paginilor bizare* ale lui Urmuz, vom puncta ici și colo prezența episodică a unor trăsături grotești, înainte de a ne opri asupra grotescului din operele scriitorilor secolului XX. Această repartiție inegală, dispersare pe o perioadă de două veacuri și concentrare maximă pe câteva decenii, este un indiciu clar că, pentru literatura română, plămada grotescului a crescut dintr-o criză a conștiinței estetice și o modificare radicală a mentalității artistice prin acceptarea urâtului ca valoare estetică reprezentativă a artei. Extrapolând paralela în termeni de tradiție și modernitate, am putea afirma că, în general, scriitorii pe care se întemeiază tradiția (Cantemir, Budai-Deleanu, Heliade, Caragiale, Eminescu) creează grotescul în mod intuitiv și aproape involuntar, în timp ce scriitorii moderni (Urmuz, Arghezi, Max Blecher, E. Ionescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Cezar Petrescu, V. Voiculescu, A. Maniu) îl captează conștient și voluntar în «plasa» textelor lor. În epic, liric sau dramatic, găsim infiltrări ale grotescului (imagini, figuri, situații) din ce în ce mai concentrate dinspre tradiție spre modernitate. De la istoria măștilor animaliere compozite și vorbitoare din romanul cu cheie, ermetic, al lui Cantemir (portretul arcimboldesc al Helgăi și a ajuns un loc comun azi să faci referire la ștrutocămilă ca structură hibridă, stridentă, bizară) la personajele schimonisite (Gerilă, Setilă, Păsări-Lăți-Lungilă), în care accentul cade pe deformarea exagerat caricaturală și ridicolă din basmul *Harap-Alb* al lui Creangă ; de la narațiunea

eroi-comică a lașităților unei etnii angajate de nevoie într-o luptă patriotică și viziunea culinar-alimentară a raiului din epopeea lui Budai-Deleanu, *Țiganiada*, la perspectiva vitriolantă și repulsivă aruncată de Eminescu asupra străinilor avizi de putere din partea a doua a *Scrisorii III* ; de la creionarea îngroșată a viciilor din fizionomiile heliadești (*Domnul Sarsailă – autorul, Coconița Drăgana, Coconu Drăgan*) la viziunile monstruoase ale faunei umane din comediile și schițele lui Caragiale ; grotescul își asumă un rol din ce în ce mai mare, dezvăluind aberații, imposturi, falsuri și trăgând jos, fără milă, vălul aparențelor de pe chipuri, lucruri și situații.

Necunoscând, așadar, limite, fiindcă el însuși ființează într-un spațiu al intermediarului și echivocului, grotescul se strecoară ori face salturi cu nonșalanță de la epic la liric și de la liric la dramatic, dar mai ales își anunță gălăgios prezența în genurile amestecate (precum proza poetică sau « *prozopoemele* », după o reușită sintagmă a lui Sașa Pană), acolo unde poate învârti după voie treceri bruște și rapide între poli opuși : suav și oribil, sublim și ridicol, grav și derizoriu, tragic și comic, înspăimântător și hazliu. Unele curente literare, cum ar fi expresionismul, au favorizat, după opinia lui Ov. S. Crohmălniceanu, răspândirea grotescului în genurile literare hibride: *« Sub influența expresionismului, grotescul a căpătat o răspândire apreciabilă în proza noastră poetică »* (Crohmălniceanu, Ov. S., 1978: 261)

Alături de expresionism, alte filiere de pătrundere ale grotescului în retorica exprimării literare s-au dovedit a fi avangardismul (dadaist, suprarealist, constructivist și futurist) și dramaturgia absurdului, legată de specia farsei tragice. Așadar, monstruozitățile zoomorfe și mecanomorfe ale lui Urmuz, pionier în materie de avangardism, deschid calea combinațiilor eterogene, stridente, de monștri verbali și imagistici cu aglutinări întâmplătoare, formulări eliptice și non-sensuri din poemele integraliste ale lui Ilarie

Voronca ; macabrului și terifiantului bacovian ; scabrosului frizând greața din vorbirea crudă a unui Gore Pirgu din romanul matein; lugubrului și umorului negru din prozele lui Ion Călugăru, F. Aderca și Ion Vinea; detaliilor sordide, respingătoare și de o violentă mizantropie din romanele lui H. Bonciu ; halucinației morbide și bâlciului artificial de manechine din universul lui Max Blecher ; asocierii absurd-hilare și echilibristicii pe muchie de cuțit între rațiune și nebunie din dramaturgia lui George Ciprian precum în piesa *Capul de rățoi* (Micu, D., 1985: 231,234,244) ; bufoneriei cu reversuri sinistre din *Cântec de rușine* ori fascinației incantatorii și grotești din *Ritmuri pentru nunțile necesare*, *Uvendenrode*, *Răsturnica*, incluse în teritoriul liric barbian (Grigorescu, D., 1980: 417-418).

Desigur, nu trebuie omis Arghezi din această enumerare succintă și incompletă, acest «*Hieronimus Bosch modern*» (Crohmălniceanu, 1978: 244), care, din punctul nostru de vedere, constituie cea mai bună ilustrare a esteticii grotești. Și cea mai amplă. Scriitorul își extinde tentacular viziunea infernal-apocaliptică și grotesc-escatologică asupra mizeriei umane de la poezie la proză, de la ciclul *Florilor de mucigai*, reprezentând o explorare nemijlocită a zonelor oprobriului social și moral : universul temniței și prelucrând estetica urâtului printr-o cruzime a descripției, la suita de proze din *Icoane de lemn*, *Poarta neagră*, *Tablete din Țara de Kuty* și romanul *Cimitirul Buna-Vestire* în care smârcul e mediul genetic al unei stirpe lemuriene, iar sentimentul apocaliptic e trezit de distorsiunea fantastică și monstruoasă a liniilor portretistice, evocând o natură drăcească (Crohmălniceanu, 1978: 253-254). Natura infernală apare ca rod al unei maimuțăreli, o parodiere a operei divine; în ea colcăie o floră și o faună a putrescenței formată din cele mai eteroclite materiale, organizate după principiul absurdului.

**Modele narative tradiționale și parodia satirică**

Rând pe rând, fiecare dintre cele zece texte urmuziene amalgamează parodic locuri comune, stereotipii narative și stilistice, din istoria *literaturilor* lumii, de la cea ***antică*** (epopeile lui Homer, *Odiseea* - în special; comedia lui Aristofan, *Broaștele*) și ***clasică***, a secolului de aur, (fabulele lui La Fontaine) până la cea ***romantică*** (romanul de capă și spadă, în stilul lui Alexandre Dumas sau Michel Zévaco; romanul gotic, tenebros și plin de mistere terifiante, al lui Ann Radclife; romanul popular-foiletonistic, melodramatic și lacrimogen, al lui Eugène Sue) și ***realistă*** (romanul balzacian; romanul social, al îmburghezirii și parvenitismului unei familii, precum cel al lui Alphonse Daudet, *Froment cel tânăr și Risler cel bătrân)*; romanul-frescă al unor ample tulburări și transformări social-economice de genul celui tolstoian, *Război și pace*; memoriile sau jurnalele de călătorie prin țări exotice, în străinătatea necunoscută și atrăgătoare, în care protagonistul descoperă asemănările și deosebirile acestora față de lumea sa, în genul *Scrisorilor persane* ale lui Montesquieu sau, de mai târziu, ale lui Malraux. Referințele noastre la modelele inspiratoare ale satirei urmuziene au fost cu putință tocmai datorită ușurinței cu care Urmuz, printr-o excelență a imitației, a reprodus aceste stiluri. Radicalismul inovației sale constă în faptul de a depăși postura de (anemic) imitator al unor stiluri și modele narative, de simplu pastișor, și de a se plasa în poziția revoluționară de *remodelator* al unor «hărți» literare arhibanalizate printr-o utilizare excesivă. Dacă s-ar fi oprit doar la acțiunea de copiere sau transcriere a lor, n-ar mai fi fost decât un sărac epigon literar, nebăgat în seamă de nimeni și uitat devreme chiar și de confrații timpului său.

Cu toate că și alți comentatori ai lui Urmuz au remarcat câteva filiații literare folosite de el, nu s-a realizat, după câte știm, o

prezentare detaliată a acestor modele, infuzate în textele lui. Exegeții lui au pus accentul pe asemănarea balzaciană a părții întâia din «romanul» *Pâlnia și Stamate* și pe ridiculizarea, desacralizarea, figurației nobile și mitice a literaturii antice din epopei (v. Manolescu, N., 1983: 13). Nu s-a observat totodată că parodia ironică și devastatoare a lui Urmuz țintește nu doar spre literar, ci și spre alte domenii ale creației culturale omenești, cum ar fi filozofia, muzica și pictura. Chiar dacă secvențele aluzive la acestea din urmă sunt mult mai reduse, ponderea netă deținând-o literarul, totuși ele nu pot trece neremarcate. Astfel, o serie de concepte, noțiuni și sisteme filosofice sunt caricate prin plasarea lor într-un context insignifiant. În *Pâlnia și Stamate*, cele șapte emisfere ale lui Ptolemeu sunt vizibile noaptea din locuința protagonistului printr-un tub fumegând, iar ziua Auto-Kosmosul, infinit și inutil, se zărește prin același mijloc de observare alături de «un șir finit de bame uscate» și de «doi oameni cum coboară din maimuță» [trimitere ridiculă la teoria darwinistă] (p. 24). Nirvana începe pentru familia lui Stamate «lângă băcănia din colț» (p. 24), este observabilă în întregime cu ajutorul unui «benoclu» și, după ce se plictisesc tustrei de contemplarea ei «filosofică», devine o ladă de gunoi în care zvăpăiații ei contemplatori aruncă «cocoloașe făcute din miez de pâine sau cu coceni de porumb» (p. 26). Cât despre Stamate, caricatură grotescă a lui Baltazar Claës din *Căutarea absolutului* a lui Balzac, preocupările sale sunt de orice altă natură numai filosofice nu: lucrează în consiliul comunal; educația fiului său Bufty îi provoacă numai reacții huliganice («silit să mestece, mai toată ziua, celuloid brut, pe care apoi îl dă afară, fărămițit și insalivat, asupra unicului său copil…» - p. 25); își manifestă din belșug (toată partea a treia este dedicată acestui scop) erotismul extraconjugal căruia îi acordă o netă preferință și care-l va duce la pieire, la dispariția sa în «infinitul mic» (p. 29), căci «lucrul în sine»

kantian nu-l interesează nici măcar un pic pe acest fals filosof. Concepția vitalistă a lui Nietzsche legată de voința de putere și rasa superioară de oameni supradotați este zeflemisită în hibrida și indecisa compoziție (cum vor fi atât de multe de la Urmuz încoace) literară a *Fuchsiadei*, «poem eroico-erotic, în proză»: comportamentul nedemn al lui Fuchs, *prea* rușinos, *prea* pudic și *prea* inocent, pentru a putea satisface solicitarea trivială a divinei Afrodita, care-i distorsionează dinadins vocația artistic muzicală într-una mai terestră, netranscedentală, a procreării biologice de excepție. Lui Fuchs i se pretinde să facă exact lucrul pentru care nu era dotat! Tot în *Fuchsiada* atrage atenția și unica trimitere la sfera picturalului, mai precis la tipul de pictură academică, clasică, a secolului al XIX-lea, ilustrat prin tablourile lui Ingrès (din care aici se imită *Odaliscă*) ori, poate, a mai vechei *Maja desnuda* a lui Goya din secolul precedent. În momentul în care Fuchs este primit în alcovul zeiței, în intimitatea ei, iată ce zărește plin de stupoare:

*«O semiobscuritate albăstruie se făcu în alcov. Venus era goală. Albă, cu mâinile după cap împreunate sub păru-i de aur despletit, cu un gest de delicioasă abandonare și de supremă voluptate, își întinse superbu-i corp de lapte pe patul de perne moi și de flori. În aer, căldură și arome aţâţătoare»*(Urmuz, 1996: 54)

Cât de puțin a lipsit, acel puțin cu pondere revoluționară, ca autorul acestei impresionante «vizualizări» corporale să nu devină un cuminte și talentat scriitor tradițional! Puțin mai jos, pe aceeași pagină, această descriere sublimă (care ne face să ne mai gândim la «degetele trandafirii ale Aurorei» dintr-o schiță a lui Caragiale) este urmată de o altă descriere, de data aceasta trivială, a unui așa-zis act sexual: «Fuchs începu să tremure de bucurie, și de teamă ar fi voit să sară jos undeva ca un purece. Cum însă acei sâni calzi și parfumați îl amețise și îl zăpăcise, începu să alerge ca un mormoloc ieșit din minți în toate părțile». Lista parodierilor filosofice se

încheie cu platonicianul «banchet spiritual» din *Puțină metafizică și astronomie*. Urmuz vulgarizează satiric, într-o țesătură textuală caleidoscopică, o serie de teorii referitoare la geneza universului și la punerea sa în mișcare, în ființă, folosindu-se de o logică puerilă a analogiei. Una după alta, sunt «doborâte» prin acest procedeu teoria biblică a genezei cosmice și teoria aristotelică a existenței unui principiu unic de ființare a lumii. Și, în spirit nietzschean, se contestă existența transcedentală a unei Ființe Creatoare, respectiv a lui Dumnezeu. Strigătul lui Urmuz, din cu totul alte pricini și cu alte scopuri, este același cu al lui Nietzsche, însă radical distorsionat: "Dumnezeu nu există!" Nietzsche îi accepta cel puțin existența, din moment dat ce îi clamează moartea. Nu poate muri ceva sau cineva ce nici n-a existat… În fond, din acest mic text antifilosofic, s-ar putea fixa, fără nici o exagerare, câteva din coordonatele viziunii urmuziene asupra lumii (acel *Weltanshauung* al nemților): *agnosticismul* (nu poți cunoaște nimic din realitatea înconjurătoare, nici nu știi dacă ea există cu adevărat, fiindcă nimeni nu posedă instrumente raționale de măsurare a ei, așa că e mai bine s-o inventezi), *ateismul*, *amoralismul* și *afinitudinea* (absența de finalitate și de scop a universului). Cu o asemenea concepție negativă, nu trebuie să ne mai mire faptul că peste lumea lui Urmuz, cea a imaginației sale, stăpânește debandada și haosul și că ea se autodistruge sau, mai precis spus, înglobează resorturile ori impulsurile anihilării sale din interior.

# Proza lui Urmuz - parabolă al cărei sens reclamă un nou fundament epistemologic[1]

Carmen Daniela BLAGA

Discretă, existenţa socială a lui Dem. Demetrescu-Buzău s-a scurs în umbra tomurilor de jurisprudenţă şi în cercurile unei intelectualităţi alerte, cultivate, receptive la semnalele pe care climatul european al începutului de secol al XX-lea le dădea privind o inevitabilă mutaţie de mentalitate. Dublul său literar, numit URMUZ la ieşirea din cristelniţa fostului monah Tudor Arghezi, a făcut, în schimb, obiectul unui adevărat cult post-mortem. Cult conturat spre finele anilor 1920 şi susţinut - în unele cazuri (Geo Bogza, Saşa Pană) o viaţă - de pleiada avangardiştilor care, indiferent de reorientări conjuncturale şi revizuiri de platforme estetice, tindeau să vadă în autorul *Paginilor bizare* pe „premergătorul" (Bogza, 1930) absolut al iconoclasmului lor.

Poate tocmai acest paradox al iconoclasmului în căutare de idoli, al anomiei în căutare de legi suscită o parte din interesul mereu

---

[1] Prefață la *Pagini bizare*, Editura Hestia, Timișoara, 1998.

reînnoit pentru opera unui scriitor care nu a devenit nici până azi „un autor de şcoală", dar care este, alături de contemporanii săi Tudor Arghezi, George Bacovia, Ion Barbu, Lucian Blaga,Tristan Tzara, unul dintre cei care au dat literaturii române moderne - cu o expresie a autorului însuşi - „forma sa precisă, alegorică şi definitivă. Altfel spus: *„forma sa anti-canonică, anti-mimetică şi neîngrădit experimentală"*. Care este, fără îndoială, dominantă (Manolescu, 1983:250) în proza literară a modernismului românesc.

Nu fără dreptate, Urmuz a fost considerat un scriitor fără precursori în literatura română. *Ţiganiada* lui Ion Budai-Deleanu, singurul model de scriitură parodică, elaborată pe mai multe niveluri discursive, pe care l-ar fi putut avea Urmuz, era încă necunoscută, publicarea sa în versiune integrală trebuind să aştepte mijlocul secolului al XX-lea.

Oricum, nici un autor de până la el nu abordează cu atâta dezinvoltură bolgiile populate de creaturi hibride, subumane, mânate de impulsuri obscure, ale unui imaginar care nu se mai lasă disciplinat de norme, modele, de „bunele-maniere" ale prozei tradiţionale (Pop 1990: 6). Nici un autor, înaintea lui Urmuz, nu modifică într-atât poetica prozei româneşti fără să scrie măcar o notiţă teoretică! Cu excepţia lui Caragiale, nici un autor de până la el nu depăşeşte logica binară a acţiunii prin logica polivalentă a textului. Nici unul dintre antecesorii sau contemporanii lui nu obligă la reflecţii atât de incitante ca Urmuz, a cărui operă cuprinde doar câteva zeci de pagini. Cum au fost posibile toate acestea? Ce alchimie necunoscută a fundamentat aceste imprevizibile răsturnări?

Au fost ele, măcar în parte, scontate de autor?

La întrebarea din urmă se poate răspunde, din capul locului, afirmativ. Urmuz era un cunoscător (fie şi intuitiv) al „mecanismelor" literaturii şi un harnic artizan al textului: mai multe

mărturii converg spre această concluzie. Prima, a autorului însuşi care, în *Fuchsiada*, îşi prezintă „eroul" împovărat de „imposibila corvoadă" de „a distruge snobismul şi *laşitatea cugetării în artă de* pe meleagurile pământeşti", iar în *Algazy şi Grummer* imaginează o parabolă a metabolizării tradiţiei, urmată de naşterea „literaturii viitorului". Dacă adăugăm mărturia lui Saşa Pană privind descoperirea manuscriselor prozatorului, în care aceleaşi texte, scrise între 1909-l915, figurau, recopiate şi remaniate, în câteva versiuni, atunci desigur putem conchide, alături de numeroşi exegeţi ai literaturii noastre moderne (Balotă 1996:117-l22, 153-l54; Manolescu 1983:11 sqq; Mincu 1983: 21 sqq., 25), asupra "voinţei de stil" ce caracterizează practica scriitoricească urmuziană.

Suntem nevoiţi, aşadar, să punem întrebarea altfel: ce l-a făcut să devină un scriitor „revoluţionar", în sensul modernizării prozei, tocmai pe Urmuz, care nu era literat „de profesie"? Desigur, nu voinţa de sincronizare a prozei româneşti cu cea apuseană, chiar dacă, sub impresia primului *Manifest futurist* al lui Marinetti, publicat încă din 1909 în presa românească, Urmuz subintitulase una din primele versiuni ale prozelor sale „schiţe aproape *futuriste"* (Balotă 1996:163). Dar, deşi admirat în anumite cercuri ale boemei artistice bucureştene pentru povestirile sale absurde puse în circulaţie orală, Urmuz nu a dorit să le publice; insistenţa epistolară a lui Tudor Arghezi din perioada directoratului său la «Cugetul românesc» a avut tocmai scopul de a-l convinge să consimtă. Urmuz nu se considera, aşadar, un scriitor reprezentativ, un promotor a! prefacerii concepţiilor despre literatură şi al practicii scriitoriceşti. Demersul său, deşi comparabil sub unele aspecte, nu este o „ilustrare" a celor postulate în manifestele lui Marinetti.

Schisma ideologică între tradiţie şi modernitate avusese deja loc înainte de debutul lui Urmuz în presă; ea a fost (Lovinescu 1973: 13; Botte 1966: 35-l84; Călinescu, în Pană [ed.] 1969: 16-l7) opera

generaţiilor simboliste. Anii de după 1900 au însemnat, în România, expansiunea unei noi atitudini în primul rând faţă de poezie şi a unui mod tot mai original de a o practica. Dar proza?

Esenţial ori numai aparent realistă, epica sfârşitului de secol şi a primilor ani de după 1900 se cristalizează în forme diferite, pe baza unor poetici cel mai adesea eclectice. Un anume "realism romantic" (Fanger, 1967) alătură, în diferite proporţii, observaţia socială satirei virulente sau pesimismului celui mai sumbru, intenţia analitică - unor premise nedeclarat metafizice, interesul pentru personajul problematic - tezismului etic, fascinaţia abisalului - unei note de inocenţă ori unei atmosfere de basm. De la proza scurtă a lui I.L. Caragiale şi Iacob Negruzzi până la romanele lui Ioan Slavici, Duiliu Zamfirescu, Alexandru Vlahuţă, Traian Demetrescu, de la nuvelele de factură naturalistă ale lui Caragiale şi Barbu Ştefănescu Delavrancea la proza lirică şi fantezistă a simboliştilor, de la memorialistică la corespondenţă, scriitorii acestei epoci ilustrează numeroase structuri ale prozei prin intermediul unor *topoi* ai imaginarului, la rândul lor, diferiţi. Indicativ pentru ceea ce ne interesează aici, trebuie spus că presiunea lumii imediate asupra imaginarului scriitoricesc trebuie să fi fost, în epocă, mai mare decât aceea a modelelor culturale „decadente" şi a teoriei „artei pentru artă" (corolar, de altminteri, al unui fenomen îndestul de general de confruntare cu insurmontabilul existenţei). Desigur, imaginarul prozatorilor era cel mai permeabil la stimulii veniţi din existenţa imediată, întreaga poetică a realismului îl predispunea la aceasta, iar operele apte să ofere alte modele de scriitură, chiar dacă existau, se aflau în arhive. E credibil că tocmai această presiune, sentimentul insuportabilului pe care îl naşte ea, contribuie la defularea în caricatural, grotesc şi absurd, caracteristici pe care, după Caragiale («Simţ enorm şi văd monstruos»), le relevă şi scrierile altor autori mai puţin importanţi.

Cu tot antimimetismul declarat, proza lui Urmuz nu este impermeabilă la obsesiile imaginarului social. De la referirile la parodicul comerţ al lui Stamate cu «instantanee [luate din biserici] de pe sfinţii mai în vârstă, pe cari le vinde apoi cu preţ redus credulei sale soţii şi mai ales copilului Bufty, care are avere personală», la tribulaţiile sociale ale omului-ventilator Turnavitu, la «mizera situaţie în care a ajuns din cauza atâtor învârtituri» şi până la soluţiile absurde atribuite lui Ismail ori Cotadi, dispuşi a «contribui într-o însemnată măsură la rezolvarea chestiunii muncitoreşti» ori a «delicatei şi complicatei chestiuni agrare», totul exprimă indirect nemulţumirea faţă de prezent, de o „modernitate" alienantă (Balotă 1996:99). Mercantilismul lumii moderne este proiectat la proporţii cosmice în imaginea «corpilor cereşti», despre care «e greu de presupus că [se învârtesc] în mod cu totul dezinteresat, fără nici o intenţie cât de mică de procopseală».

Considerată «ca un angajament în direcţia alterităţii şi a schimbării», a cărui strategie «bazată pe diferenţă» (Călinescu 1995: 66) «este o rupere de societatea creştină» (Paz 1974: 27), modernitatea poate să apară drept o trăsătură generală a culturii române de după 1830. Cu menţiunea că, dacă, la romanticii militanţi de la 1848, încrederea în „doctrina progresului" (proprie, paradigmatic vorbind, mai degrabă unei modernităţi burgheze a Luminilor decât romantismului vizionar) era nelimitată, după Caragiale ea devine apanajul naivilor şi calul de bătaie al discursului politicianist. Treptat, după anul 1900, se vor face auzite voci care, distanţându-se de miturile civilizaţiei moderne, legitimează „întoarcerea la origini" în cercetarea asupra esteticului, prin definirea constituenţilor specifici ai imaginarului (Blaga 1944/1969:105-l15), ori prin înlocuirea reprezentărilor mimetice cu abstracţionismul geometrizant (Vinea, 1924).

în altă ordine de idei, să reţinem că, în imaginarul scriitorilor români din perioada la care ne referim, fie ei „tradiţionalişti" sau „modernişti", «orientarea către pragmatism, către cultul acţiunii şi al succesului» (Călinescu 1995: 67 sqq.) apare prea rar ca un impuls valorizat pozitiv în lumile fictive ale prozei: indivizii pragmatici, gata la orice sacrificiu de dragul succesului, par mai degrabă suspecţi. Ceea ce nu-i împiedică pe scriitorii înşişi să opteze pentru acţiune şi succes în întreprinderile lor literare. Mai cu seamă pe cei formaţi în arealul gândirii post-baudelairene, în special simboliste, chiar dacă, ia răspântia secolelor al XlX-lea şi al XX-lea, pe acest teren „mentorii" poeţilor români au fost mai curând Rene Ghil decât Verlaine, mai degrabă Jules Laforgue decât Mallarmé.

Dar, poate, tocmai această orientare spre o scriitură îndrăzneaţă sub aspect „tehnic" şi spre un decupaj al realului sensibil la contradicţie şi paradox (sensibilitate justificată de percepţia lumii actuale care apărea, vorbind fără părtinire, drept contradictorie şi paradoxală) constituie factorul favorabil evoluţiei prozei noastre spre formule neconvenţionale, antimimetice, „fanteziste". Căci, din acest unghi de vedere, Urmuz nu e un scriitor izolat, chiar dacă vrem să-l considerăm „cel dintâi". Dar, înaintea lui, Caragiale a conferit dimensiuni indiscutabil moderne prozei sale prin implicitarea conflictului, menţinut, în anumite texte, la nivelul impactului dintre eul cunoscător şi lumea "obiectelor", prin generarea textuală pe bază de relaţii analogice, susţinute de o sintaxă eliptică *(La moşi).* Caragiale renunţă ia naratorul omniscient şi introduce observatorul „ingenuu", de o imparţialitate flaubertiană *(Momente şi schiţe).* Ca asumare a negativităţii, proza lui Arghezi din deceniile al doilea şi al treilea, asemănătoare cu aceea a lui Urmuz, continuată prin romanele din anii 1930, se naşte «dintr-un aliaj surprinzător al sumbrului, terifiantului, cu grotescul» (Crohmălniceanu 1974:55). La fel, mai târziu, ficţiunile lui M.

Blecher, Ion Vinea, Gib I. Mihăescu, Emil Botta - scriitori care configurează, în perioada interbelică, direcţii ale modernităţii estetice.

în privinţa «rupturii de societatea creştină», nu putem vorbi, în spaţiul românesc, în termeni categorici, de un ateism generalizat al modernilor. Arghezi, după ce a scris pagini mărturisind neliniştea religioasă, căutarea divinităţii, reiterează mitul creaţi-unii pendulând la limita dintre sacru şi profan (Crohmălniceanu 1974: 24 sqq). Blaga nu numai că valorifică literar reziduuri arhaice păstrate în folclor, pe care le remotivează şi le asimilează în universul său poetic (Todoran 1981, 1983), dar este creatorul unui sistem filosofic ce recuperează sacrul şi misterul.

în ceea ce-l priveşte pe Urmuz, lipsa unui fundament metafizic al universului real are ca reflex contestarea „centrului", a autorităţii (în special a celei paterne), a filosofiei, a religiei şi a clerului (Balotă 1996:82-87), şi chiar «descentrarea umanului în ierarhia universală» (Manolescu 1983:20). Descentrare care, în pofida amplei desfăşurări de mijloace menite să articuleze altfel decât mimetic *imaginea vizuală* a lumii, se repercutează în fond asupra limbajului şi a unităţilor sale semnificante. Numeroase «voite diluări ale discursului asociate cu rupturile de nivel ale reprezentării atestă mişcarea scriitorului într-un spaţiu exclusiv al *limbajului,* demontat în mecanismele sale anchilozate şi recompus în structuri stranii, alienate în raport cu logica realului» (Pop 1990: 50).

Interesul lui Urmuz pentru jocurile de limbaj se manifestă după o perioadă de intense dispute privind heteronomia sau autonomia literaturii. După 1860, când kantianismul câştigă teren în spaţiul cultural românesc şi prin dimensiunea lui estetică, introdusă de reflecţia critică maioresciană în universul intelectual al «Junimii», există deja premisele unei tendinţe autonomiste care, însă, nu ajunge încă să sustragă ficţiunea de sub imperiul militantismului

social şi cultural. în fapt, în România anilor 1850 -l875, o afirmaţie ca aceea a lui Théophile Gautier din prefaţa romanului *Domnişoara de Maupin* («Nu poate fi cu adevărat frumos decât ceea ce nu foloseşte la nimic; tot ce este util este urât») nu putea fi creditată: sentimentul datoriei de a ctitori o literatură naţională demnă de consideraţie pe plan european era prea puternic şi prea răspândit, credinţa de sorginte luministă în misiunea intelectualului de a reprezenta conştiinţa lucidă, critică a epocii sale era prea adâncă pentru a putea fi dusă atât de departe interpretarea definiţiei kantiene a artei ca «finalitate fără scop».

Pe de altă parte, ideea divergenţei dintre logica poeziei şi logica limbajului comun (inclusiv a prozei ca "monument" al acestuia), propusă de Macedonski în anii 1880, nu e, nici în ajunul primului război mondial, un „bun câştigat" pentru teoria prozei. Orientarea realist-naturalistă, bazată pe o logică bivalentă şi pe presupoziţia unui sens anterior semiozei, „ţine afişul" câteva bune decenii cu numai superficiale remanieri, acreditând mai degrabă formula povestirii (înţeleasă ca relatare a unui fapt întâmplat - Vlad 1972: 53-l05) decât pe aceea a ficţiunii „lumilor posibile" (Eco 1996: 222-244). Orizontul de aşteptare al majorităţii cititorilor nu prezintă încă premisele receptării unei proze „poetice" ori „fantastice", aşa cum a fost, printre altele, catalogată cea a lui Urmuz (Perpessicius 1938: 58). Chiar dacă nu subscriem arondării operei urmuziene la literatura,fantastică, considerăm cele de mai sus ca relevante pentru dinamica orientărilor prozei în secolul al XX-lea şi pentru raporturile în care practica scriitoricească de la începutul acestuia se află cu aşteptările publicului său. Cu atât mai mult cu cât, în tranziţia de la romantism spre modernism, literatura fantastică ar fi fost singura capabilă să pregătească terenul pentru receptarea prozei consecvent antirealiste practicate, în modalităţi diverse, de Urmuz şi, mai târziu, de Arghezi şi Blecher, între alţii. «Or, la noi -

aşa cum sugera observaţia noastră iniţială - creaţiile fantastice se datorează unor iniţiative cu totul independente, neîncurajate adică de ambianţa curentelor, grupărilor sau cenaclurilor vremii lor.» (Dan 1975:12).

Faptul rămâne destul de ciudat, atâta vreme cât însuşi Caragiale, la prima vedere „campionul" realismului critic tradiţional, scrisese proză fantastică, iar în articolele din presă operase breşe importante în teoria „reflectării" în operă a tipicului înţeles ca manifestare confirmată „pozitiv", statistic, a „esenţei".

Ideea e importantă şi pentru că survine în epoca „revoluţiilor" lui Wittgenstein şi Husserl în filosofie, şi pentru că include, în subtext, o notă polemică nu doar la adresa kantianismului ori a pozitivismului, ci a oricărei teorii care plasează adevărul în afara conştiinţei. Nu este o exagerare a afirma că autorul *Nopţii furtunoase* a exprimat, în publicistica sa, idei apropiate de cele ale lui Husserl, ca şi poziţii estetice născute din înţelegerea artei *ca proces de comunicare,* comparabile cu ale teoreticienilor moderni. Fără a vedea în Caragiale un teoretician de anvergură, putem considera opiniile acestuia drept indicii ale deschiderii climatului intelectual din România anilor 1900 spre o reflecţie definitorie pentru spiritul modernităţii. E interesant de observat că această reflecţie nu provine din teoretizarea unei atitudini lirice, ca în cazul simboliştilor, ci se leagă de ceea ce, astăzi, cercetătorii numesc *problematica referinţei,* ca şi de pragmatica limbajelor specifice literaturii, teatrului.

În anii în care tânărul Demetrescu-Buzău începe să scrie „istorioare hazlii", fără a-i trece prin gând să le publice (Vorvoreanu 1970:104), presa literară vehiculează idei care vor conduce tânăra generaţie de scriitori de la 1910-l915 la o percepţie acută a măştii şi a convenţiei în literatură (Pop 1990: 23-24), ca şi la primele tentative expres deconstructiviste. Samyro, viitorul Tristan Tzara, semnează poeme care prefigurează, prin spiritul de deriziune, depăşirea

simbolismului şi revolta dadaistă; pamfletele lui Arghezi, publicate în reviste (191l-l916), stârnesc controverse, declanşează scandaluri, iar comicul absurd apare ca un efect premeditat în poemul dramatic al lui Adrian Maniu, *Salomeea* (1915).

Evident, în accepţiunea proprie epocii, termenul de *absurd* nu posedă conotaţiile literare şi filosofice de azi; simptomatic, însă, este faptul că proza absurdă a lui Urmuz (Perpessicius, *loc. cit.)* anticipează transformarea radicală a practicii narative prin Kafka, forţând redeschiderea discuţiei asupra fundamentelor ei epistemologice. Deşi, printr-o stranie coincidenţă, vieţile celor doi scriitori prezintă unele asemănări (moştenirea intelectual-temperamentală pe linie maternă, presiunea modelului patern resimţită ca agresiune, scrisul ca defulare a revoltei secrete împotriva autorităţii, inaptitudinea pentru cuplu), Urmuz şi Kafka nu s-au cunoscut şi nu s-au putut influenţa. Faptul că între textele lor se pot găsi tangenţe, mai cu seamă de "viziune" *(onirică,* susţine Ion Biberi, 1939), conduce la ideea că, dincolo de aportul unor experienţe trăite ce sunt, întâmplător, paralele şi pot conduce la modelări asemănătoare ale realităţii în ficţiune, scrierile lor împărtăşesc aceleaşi nelinişti ontologice, aceleaşi căutări ce conferă o fizionomie specifică „revoluţiei" moderne (Călinescu 1995: 30-31) în toate spaţiile europene.

Opera lui Urmuz manifestă clar căutarea unei noi înțelegeri a literaturii, ca modalitate de reflecţie implicită asupra lumii, aptă să cuprindă firesc contradictoriul şi paradoxalul, să ocolească atât restricţiile logice, conceptualizările forţate, cât şi cantonarea în factual.

*Puţină metafizică şi astronomie*, o tabletă aparent plină de umor, oferă serioase subiecte de meditaţie referitoare la absurdul unei lumi a «încâlcelii şi contradicţiei», «care se încăpăţânează să nu dea din ea decât multiplicitate», dar pe care cei chemaţi a-i desluşi

noima o reduc la modele inadecvate, derizorii, în încercarea de a corecta metafizica tradiţiei creştine prin înglobarea «progreselor ştiinţei moderne».

*Pâlnia şi Stamate* nu este numai o farsă mitologică menită să îmbrace o trivială poveste de „trădare în amor", ci şi o parabolă filosofică privitoare la esenţă, aparenţă şi demersul cunoaşterii. Am dezvoltat în altă parte aceste idei, arătând cum, în planul acţiunii narate, confuzia dintre esenţă şi manifestare conduce subiectul la autodisoluţie, în timp ce, din perspectivă stilistică, explică destructurarea imaginarului tradiţional în proza autorului (Blaga 1998: 54-60). Creaturile mecanomorfe (Balotă 1996:50-52) ale lui Urmuz, figuri singulare în imaginarul literar românesc (Manolescu 1983:20), nu vin neapărat dintr-o influenţă futuristă. Hibridul mecanomorf sau zoomorf este o figură textuală a «încâlcelii şi contradicţiei» pe care prozatorul le incriminează explicit ca sursă a absurdului lumii.

Lipsa unui fundament metafizic al universului provoacă mişcarea centrifugă a obiectelor faţă de arhetipurile lor (în sens platonician) şi justifică recursul autorului la jocul polisemie menit să submineze unităţile de semnificaţie consacrate în uzajul limbii. Dezbaterea despre metafizică şi astronomie începe cu o negaţie: «La început - ziseră toţi comesenii laolaltă - nu este adevărat că: „Cuvântul a fost la Dumnezeu şi că D-zeu a fost cuvântul".» Negaţia lui Urm uz afectează, aici, presupoziţia fundamentală a *Evangheliei* lui Ioan: ideea de divinitate este inseparabil legată de ceea ce, astăzi, se numeşte un *cosmos informaţional.* Dar tocmai în aceasta rezidă reducerea la absurd: lumea lipsită de sistem este o contradicţie în termeni. O lume în care toate combinaţiile teoretic posibile ar fi susceptibile a deveni practic adevărate, o lume în care nu ar exista criterii ale departajării virtualului de real, în care

„formele" ar prolifera anarhic, „fără fond", ar fi supusă, tocmai de aceea, ameninţării vidului (Balotă 1996:82, Pop 1990:58).

Într-o notiţă din carnetele sale, Urmuz scria: „Personalitatea nu e rezultatul vreunor ascunse virtuţi sufleteşti. S-ar părea că e mai mult gradul de concentrare diferit şi de densitate pe care *fluxul vital universal împrăştiat la întâmplare,* l-a căpătat oprindu-se în fiecare dintre indivizi..." (apud Pană [ed] 1970:92 - s. n., CB.) Universul ficţiunilor urmuziene reprezintă, similar, o lume posibilă ivită dintr-o asemenea concentrare întâmplătoare a „esenţei" *(fluxul vital)* în substanţe diferite calitativ şi îmbinate sub imperiul unui pur hazard. Prin alcătuirea lui, autorul demonstrează implicit că „adevărurile" literaturii sunt de căutat dincolo de teoriile vericondiţionaliste.

Aşadar, avangardiştii care vedeau în Urmuz pe „premergătorul" absolut al iconoclasmului lor «aveau şi nu aveau dreptate» să creadă astfel. E adevărat că limbajul urmuzian se naşte din subversiunea aplicată clişeelor limbajului comun, că schemele narative sărace, calitatea subumană a anti-personajelor sale reflectă tot atâta deriziune la adresa tradiţiei culturale, câtă repulsie faţă de lumea imediată. Pe de altă parte, caracterul sistematic al procedeelor de deconstrucţie şi reconstrucţie textuală (Mincu 1986:263) pledează pentru ideea că autorul a dorit mai mult decât „să-i epateze pe burghezi", să deconstruiască întregul lumii sau al culturii, ori să-şi lanseze public provocările. Proza lui Urmuz apare, mai curând, ca o parabolă al cărei sens reclamă un nou fundament epistemologic.

# PROTEICUL URMUZ

George PRUTEANU

Urmuz, cel mai subtil şi mai insolit bufon al literaturii române, este de fapt un veşnic posedat de demonul tragicului. Nu e o aluzie la sinuciderea sa (în stil... urmuzian); dar e de ajuns să observi finalurile textelor sale pentru a fi sensibil la fiorul tragic aflător în coloana lor vertebrală. *Pâlnia şi Stamate* are un sfârşit de melodramă spiritualizată, cu iz metafizic: soţia este întemniţată într-un sac, Bufty şi pâlnia sunt exilaţi în Nirvana, iar eroul însuşi, Stamate, se micşorează la infinit pentru a se integra în neant. În *Ismail şi Turnavitu* ambii protagonişti sfârşesc tragic: Turnavitu se sinucide, Ismail, descompus, cade în stare larvară, în decrepitudine. Similar se petrec lucrurile în *Algazy & Grummer*.

Urmuz îşi face parcă un program din a demonstra că, dus dincolo de marginile sale, rictusul comic se metamorfozează în grimasă tragică. Personajele urmuziene trăiesc într-o irealitate perfectă; singurul contact cu viaţa reală, posibilă, îl iau prin moarte. Aici e paradoxul: simulacrul de viaţă - pentru că fiinţele lui Urmuz s i m u l e a z ă viaţa, sau trăiesc un simulacru de viaţă - nu se şi încheie printr-un simulacru de moarte. Absurdul dus la absurd nu dă logicul. În literatura absurdului moartea e nelalocul ei, şi cu atât mai reliefată. Murind, personajele urmuziene îşi părăsesc irealitatea.

Din când în când, Urmuz renunţă la haina sa de croială (aparent) absurdă şi oferă, nonşalant, piste de interpretare. Maniera generală nu suferă, totuşi, schimbări, dacă ţinem seama că aceste piste-trimiteri sunt făcute în cele mai neaşteptate direcţii. Să privim:

Familia lui Stamate „*se uită (...) printr-o spărtură (...) în Nirvana*"; nu e greu de presupus aici o insinuare a unei aspiraţii spre ideal. Termenii meschini nu fac decât s-o dramatizeze.

Pe corabie, Stamate „*îşi astupă urechile cu ceară*" etc. Trimiterea sarcastică la Ulise este evidentă şi intenţionată.

Dar suprema plăcere a lui Urmuz este terfelirea locurilor comune arhiuzate prin reproducerea lor exactă, „intactă", dar într-un context atât de impropice, încât tot vidul lor iese la suprafaţă. Stamate vede „*în aerul cald şi îmbălsămat al serii*" o sirenă. Turnavitu făcu cunoştinţă cu Ismail la „*o serată dansantă*". „*Sentimentul puternic şi neînvins de tată*" îl trage pe eroul povestirii *Plecarea în străinătate* la ţărm, obligându-l să-şi coase sugativă pe smoking. Acelaşi erou, înainte de a se înscrie în barou, „mai privi încă o dată marea nemărginită". În pântecul lui Grummer „*fermenţii băşicii înghiţite începuseră să trezească fiorii literaturii viitorului*". Personajul din După furtună se dă jos din copac „intonând cântecul libertăţii". Şi multe altele.

Sunt aici poncife romantice, lacrimogen-sentimentale, sociale, literare. Textul intitulat *Emil Gayk* este îmbibat cu expresii-clişeu (*toutes-faites*) scoase din vocabularul diplomatic: Gayk înota 23 de ore pe zi numai de la nord la sud (toposul e şi în Jules Verne: Hatteras) „*de teamă de a nu ieşi din neutralitate*". Nepoata sa, adusă de la pension (şi acesta, tot un clişeu), „*cere să i se garanteze accesul la mare*". Faptul că Gayk o ciuguleşte i se pare „*contra oricărui uz internaţional*" şi „*fără nici un aviz prealabil se consideră în stare de război*". Cei doi luptară „*cu foarte mult eroism*"; apoi convin „*să încheie o pace ruşinoasă*". Nepoata capătă „*o făşie lată de doi cm până la*

*mare*“. Gayk va primi o litră de grăunţe „*sub garanţia şi controlul marilor puteri*“...

Sunt necesare şi alte exemple?

Să adăugăm că uneori însăşi compoziţia povestirii este o sarcastică aluzie la schema răsuflată a sute de romane. Iată, de pildă, cum s-ar putea rezuma *Ismail şi Turnavitu* substituind pe cei doi prin A şi B pentru generalizare:

„A este aşa. B este altfel. A cunoaşte pe B la o serată. Între ei se naşte o legătură. B produce după un timp lui A o neplăcere. A îl pedepseşte. Umilit, B se sinucide, nu însă înainte de a se răzbuna pe A, care sfârșește astfel şi el într-un mod trist...“.

Se refuză oare Urmuz oricărei logici? Plutesc textele sale în deplin arbitrar? Nu există nici o organizare, nici o unitate? Aşa ar sta lucrurile pentru lectorul superficial. Opinia curentă e că Urmuz nu are un stil sau, mai exact, că stilul său ar consta în lipsa oricărui stil cunoscut (acceptat, catalogat). Or, dacă prin stil înţelegem o organizare a materiei, o subsumare a amănuntelor unei idei generale conducătoare, vom remarca la Urmuz o aproape perfectă consecvenţă cu sine, o manieră stilistică perfect depistabilă şi analizabilă. Maşinăria absurdului nu merge la autorul nostru în gol. Totul e angrenat într-o structură bine sudată.

Cititorul este atras într-o cursă. I se oferă, pe câteva rânduri, un punct de plecare (logic, cursiv şi... tradiţional), pentru ca, după câțiva paşi, să i se pună „piedică“, întrerupându-se pe neaşteptate respectivul drum. Foarte elocvent în acest sens este începutul povestirii *După furtună*: (parantezele ne aparţin):

„*Ploaia încetase şi ultimele rămăşiţe de nouri se împrăştiaseră cu totul. Cu vestmintele ude şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii, căutând un locaş de adăpost* [ipostază ultra-romantică: păr în dezordine, noapte, adăpost...]. *Ajunse fără să ştie lângă cripta învechită şi roasă* [din ce în ce mai romantic!] *a mânăstirii, pe care, apropiindu-se*

*mai cu atenţie...*“. Întrerupem puţin citatul. E limpede; avem impresia că citim o pagină din Hugo sau din Bolintineanu: singurătate + criptă + roasă + noapte. Aici, însă, ni se pune ceea ce numeam „piedica“: *„...o mirosi şi o linse (!) de vreo 56 ori în şir, fără să obţină vreun rezultat*“.

Totul e o chestiune de regie. Urmuz a creat cu economie de mijloace o scenă romantico-tenebroasă, pe care a spart-o cu bruscheţe prin câteva amănunte absurde şi comice în aerul lor mecanic şi lipsa de motivaţie.

După care, ciclul atmosferă-tăietură se reia:

„*Contrariat, îşi scoase atunci spada şi năvăli în curtea mănăstirii* [Al. Dumas!]. *Fu însă repede înduioşat* [O. Goldsmith!] *de privirea blândă a unei* [şi urmează Urmuz!] *...găini*“. O baie rece, urmată imediat de clişeul-atmosferă: *„...care, cu un gest timid dar plin de caritate creştină, îl pofti să aştepte câteva momente în cancelarie. Calmat puţin câte puţin* [roman sentimentalist sadea], *apoi emoţionat până la lacrimi şi cuprins de fiorii pocăinţei...*“ Ponciful e umflat la maximum. În rîndul următor, Urmuz îl va înţepa, făcându-l să plesnească ridicol: eroul, în circumstanţele date (citatul continuă): *„...se sui într-un copac*“.

De două ori doar este Urmuz explicit - neobişnuit de explicit - în cele cinci pagini ale acestui singular şi inefabil roman „în patru părţi“ care este *Pâlnia şi Stamate*. Prima oară - când mărturiseşte că a scris un „roman“; a doua oară - atunci când scrie: „*Pentru Stamate, pâlnia deveni de atunci un simbol*“ (s.n.). Intenţiile originare ale lui Urmuz sunt aceste două puncte mai vulnerabile. Cum s-a observat, titlul parodiază titlurile romanelor sentimentale gen *Paul et Virginie*. La Urmuz, elementul feminin primează. Titlul este primul pas al parodiei.

Întreagă partea I-a e o mimare, o exacerbare până la absurd a ticurilor descriptiviste balzaciene (de notat că la Urmuz lucrurile trăiesc). Este „expoziţiunea", prezentarea „locului acţiunii“, fără de

care un roman care se respectă nu poate şi nu trebuie să înceapă; o expoziţiune lentă, tradiţională, răbdurie, exhaustivă. Aparatul de filmat trece cu minuţie (lent à la Colpi) dintr-o încăpere în alta, şi abia în ultimul rând anunţă pe locatari, personajele romanului.

Partea a doua, în acelaşi mod clasicizant (Balzac, Tolstoi ş.a.), inventariază caracterologic şi tipologic personajele. Unde psihologia „nu ţine", este introdus comportamentismul. Cine sunt creaturile care joacă rolul de personaje ale acestui text care pozează în roman? O familie tihnit-fericită compusă din tată (cu trecut încărcat şi preocupări filozoficeşti), mamă (cu înclinaţiuni muzicale ca amatoare) şi fiu (care trage după el nu o maşinuţă, nu un ursuleţ, ci doar o targă, şi are avere personală). Un trio cât se poate de cunoscut: Ce urmează să se întâmple aici? După toate regulile artei, desigur un adulter: Tatăl să-şi „*neglijeze sacrele îndătoriri de tată şi soţ*" şi să încerce o evadare. Exact aşa se şi petrec lucrurile. În timpul lucrului; Stamate e „*distrus de o voce femeiască*". După câteva ulisiace peripeţii, Stamate aduce lângă domiciliul său pâlnia, al doilea personaj feminin al micro-romanului: (micro, ca şi ale lui Beckett). Urmează tăierea legăturilor ce-l „*ţineau ataşat de ţăruş*" (sacral liant, pivotul familiei) şi evadarea propriu-zisă în simbolicul adulter. Stamate „*dă frâu liber dragostei sale neţărmurite*".

Să urmăm analogia cu romanul-roman. Pot continua astfel lucrurile?. În viaţă, poate; dar în literatură sunt imperios necesare un punct culminant şi un deznodământ.

Le avem pe amândouă în ultima parte, a IV-a. „*Fericirile mari sunt totdeauna, de scurtă durată*", începe, sentenţios, acest epilog. „Miroase" deja a punct culminant. Stamate se descoperă, (cu groaza de rigoare) rivalul fiului său Bufty. Situaţia e demnă de o tragedie antică sau măcar de o dramă cu implicaţii freudiene. Ieşirea din impasul tragic? Nevasta e, bineînţeles, „*cusută într-un sac impermeabil*", iar pâlnia trădătoare, împreună cu ingratul fiu Bufty (o

ființă cu acest nume nu poate fi decât ingrată) trimişi printr-un tramcar în ţinutul de dincolo al Nirvanei.

Se apropie oripilantul final. Stamate aruncă o ultimă privire Kosmosului, după care ia *„direcţia spre capul misterios al canalului (...), cu scopul de a putea odată pătrunde şi dispărea în infinitul mic*". Cortina cade peste trei ipotetice cadavre.

Enigmaticul canal are, după cum cu o savantă tehnică a suspensului ni se revelă abia la urmă, două extremităţi. Una conduce spre Eros, cealaltă spre Thanatos. Între acestea a pendulat Stamate. Şi nu numai el.

Aşa cum s-a putut probabil observa din această „tendenţioasă" reconstituire a romanului, pe tot parcursul său doar de două ori Urmuz încetează a fi Urmuz. Mărturisind - *oferind deci cheia* - că a scris un roman, şi declarând - comentându-se deci singur - că pâlnia este un simbol. Ambiguitatea capătă două hiaturi.

Lăsând însă aceste amănunte la o parte, să observăm autenticul tragism (eliberat de parodie) al finalului. Urmuz e absurd în formă, tragic în fond. El intră în tiparele romanului ca un incendiator pentru a-l submina, pentru a-l arunca în aer. Urmuz nu face literatura, ci o des-face.

Desigur, mai în „spiritul vremii" ar fi să vorbim la Urmuz de „anti-literatură", dar această sintagmă pare a fi un mare fals dacă acceptăm că nu poţi fi duşman al literaturii, făcând-o. Urmuz a procedat, în lupta sa cu scriitura, după metode homerice. A pătruns în literatură şi a dislocat-o dinlăuntru. *Proza lui Urmuz este calul troian intrat în cetatea literelor*.

*Cronica*, nr. 48, 29 nov. 1969

# COMENTARII CRITICE URMUZIENE
## de Florin Contrea

# ABSURDUL URMUZIAN – UN MOD DE EXISTENŢĂ LITERARĂ

de Florin Contrea

Când spunem Urmuz, gândul ne duce automat la o literatură bizară, cu personaje de neînţeles – când le citim, - dar suficient de limpezi în simbolismul lor abstract, atunci când ne mai reamintim de ele. Mai toţi comentatorii au legat numele autorului de noţiunea de absurd. Este motivul care ne determină să mai stăruim asupra acestui concept complex.

Sunt scriitori care fac o diferenţă netă între biografie şi operă. De obicei, aceştia îşi imaginează acţiunea în funcţie de ceea ce le dictează fantezia iar, în alcătuirea textului poetic, pun mare preţ pe stil, pe forma artistică. La alţii, dimpotrivă, viaţa şi opera se contopesc în aşa măsură încât ai impresia că înşişi ei au devenit chiar personajele operei lor.

Unii pun mare accent pe ficţiune, alţii, pe realitate. Dar fiecare dintre ei propun cititorului o viziune proprie asupra „lumii" lor. Este adevărat că la unii dintre aceştia realitatea arată foarte deferită de cea cu care este obişnuit cititorul de rând…

Despre Urmuz, - pseudonimul sub care se ascunde magistratul Demetru Demetrescu-Buzău, - toţi comentatorii par să fie de acord cu ideea că acesta este un autor adept al literaturii… absurdului. Vom stărui asupra acestei noţiuni pornind de la ideea că este vorba de un fenomen complex şi despre care se pot constata interpretări contradictorii şi chiar surprinzătoare. De fapt, şi dicţionarele confirmă asta, prin noţiunea de absurd înţelegându-se ceva care: „contrazice gândirea logică; nesocoteşte legile naturii şi ale societăţii, este contrar bunului simţ, ilogic, - mai precis ceva care admite un raţionament fals".

Pornind de la aceste definiţii, care, în mod necesar restrâng domeniul analizat la esenţe, se poate dezvolta subiectul pornind mai mult de la realitatea domeniului reflectat în operă decât de la ceea ce opera literară conţine. Cu alte cuvinte, ne interesează în primul rând, felul cum realitatea are aspecte care ţin de domeniul absurdului, pentru a fi apoi reflectată în opera urmuziană. După cum aflăm din studierea biografiei lui Urmuz, acesta a trăit tocmai în timpul şi după încheierea primului război mondial. A avut ocazia să cunoască pe viu tot ceea ce un conflict de peste patru ani de zile aduce în viaţa oamenilor obişnuiţi: mizerie, foamete, nesiguranţa vieţii, pericolul de a fi ucis atât pe front cât şi în afara lui. Pentru un om cu o sensibilitate exacerbată, cum era Urmuz, dimensiunile obişnuite ale obiectelor, fenomenelor şi chiar ale oamenilor deveneau, prin hipertrofiere, sau prin interferenţă vizuală, de nerecunoscut – iar acest fenomen psihic, alungat de raţiune în inconştient, răbufnea intermitent şi se materializa, la el, în opere literare… „bizare" în felul lor.

Desigur, el trata acest fel de scriere ca un fel de glumă, de farsă îndreptată împotriva unei realităţi ostile lui. Abia atunci când Tudor Arghezi i-a cerut manuscrisele pentru a le publica într-o revistă literară a devenit conştient de valoarea reală a acestora. Dincolo de sentimentul de bucurie, firesc în asemenea caz, sensibilul autor a intrat în panică. Dintr-un text arghezian aflăm despre zbuciumul lui sufletesc. Pe plan psihologic, şi acest lucru e firesc. Nu se aştepta ca aceste glume să fie cu adevărat importante şi pentru altcineva, deşi, în subconştient, era totuşi, convins de aceasta. Numai că se vedea pus intr-o situaţie foarte dificilă: în viaţa cotidiană făcea parte din magistratură, ori acest lucru presupunea – administrativ vorbind – să fie un om demn de încrederea publică, pentru a fi respectat în carieră. Ori… stilul absurd, suprarealist, îl punea şi pe el, - ca persoană, - suspect de… neseriozitate, chiar de superficialitate. Era, - poate mai este şi azi prezentă în unele cercuri sociale, - prejudecata că meseria de artist e… dubioasă pe plan moral. Cum ar putea să iasă din acest conflict logic – în sine „absurd"? În ce-l priveşte pe autor - din păcate pentru el, rezolvarea situaţiei sale existenţiale s-a rezolvat numai prin… moarte. Ceea ce pe plan uman înseamnă, desigur, un imens eşec. Literatura sa însă, a avut mai mult noroc, dar în influenţarea

suprarealiştilor de mai târziu… în conturarea unei direcţii moderne, inedite, în literatură şi artă.

În ce măsură „cazul" Urmuz, cum îl creionăm aici, se dovedeşte valabil şi pentru alţi creatori ai stilului „absurd"? E greu de spus. Analizând opera acestora, din punct de vedere strict estetic, cred că am demonstrat acest lucru în paginile anterioare, - putem afirma că este vorba de creaţii lipsite de valoare, rod al unei imitaţii servile, cu scopul de a obţine rapid şi fără mult efort artistic, un succes de public. Poate că unii au şi reuşit aceasta, pe termen scurt. Pe alţii însă, uitarea i-a înghiţit chiar din momentul apariţiei lor pe hârtie...

Asta nu înseamnă că nu au existat, - şi mai există încă, - autori care, tratând „absurdul" ca un element stilistic, şi implicând în acest element o trăire poetică, existenţială profundă, să reuşească a realiza creaţii profunde şi credibile. Cred că mă pot include şi eu, cu propria mea operă publicată, în această categorie...

Poate însă, că în cazul scriitorului Demetrescu-Urmuz, situaţia să fie mult mai complexă decât am încercat să prezint aici. Faptul că la acesta viaţa se interferează cu opera literară nu este greu de dovedit. El singur, poate inconştient, poate intenţionat, şi-a „coordonat" destinul, trăind, fără îndoială, un imens chin sufletesc, o autentică dramă. Dincolo de masca absurdului, psihologicul poate ajuta la „citirea" personajului-autor din expresii, din fapte, din concepţia asupra existenţei.

Desigur, o lectură superficială a textelor urmuziene ne-ar putea da impresia că este vorba de nişte schiţe umoristice în manieră absurdă. Conform cunoscutului dicton al filozofului Henri Bergson: umorul e „*le mecanisme plaqué sur le vivant*", personajele urmuziene, prefigurând parcă gesturile aparent mecanice ale celor din filmele animate, se manifestă într-o mod ciudat, repetând gesturi şi comportamente ca şi cum ar fi nişte... roboţi. Deşi stârnesc râsul cititorului, ele în subtext, au un fundal profund tragic.

Una din atitudinile specifice personajelor urmuziene care, prin straneitatea lor, luminează ceva din subconştientul autorului pare a fi: agresivitatea - ca răspuns la stress-ul cotidian. Un exemplu în acest caz este Grummel din schiţa Algazy şi Grummel:

„Grummel are şi un cioc de lemn aromatic.

Fire închisă şi temperament bilios – stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârât printr-o gaură sub podea. (...)

Grummer stă şi pândeşte, (...) până ce, când îi vine bine, te plesneşte cu ciocul peste burtă, de te face să alergi afară pe stradă, urlând de durere."

Faptul că acest personaj atât de ciudat, alcătuit din elemente diverse elemente materiale eterogene, dă dovadă de ostilitate, chiar violenţă faţă de cei care îi calcă pragul... este o dovadă de prostie, de imbecilitate, – privind lucrurile din perspectiva „omului obişnuit, cotidian"... cel de pe stradă. Cu atât mai mult cu cât – dacă interpretăm naraţiunea ca pe o poveste, el nu este altceva decât o... găină, chiar dacă e travestită miraculos. Aici se iveşte o problemă... Există oare posibilitatea ca, în subconştientul său adânc, chiar autorul – Urmuz – să se fi identificat cu acea găină? Pare plauzibil, dacă o confruntăm şi cu ceea ce ştim din piesa de teatru comică a scriitorului-actor-dramaturg Gheorghe Ciprian, prieten din copilărie al lui Urmuz, - şi care povestea, în amintirile sale din tinereţe, despre farsele tânărului... „Ciriviş" (poreclă a scriitorului Urmuz, din acel timp). Cu prietenii săi de joacă şi-a alcătuit o locuinţă-cuib de pasăre - într-un copac. Nu ni se pare a fi un gest întâmplător...

Dar, poate fi identificat autorul cu personajul său? „Absurdul" din viaţă se suprapune cu „absurdul" din operă? O altă interpretare respinge categoric o asemenea posibilitate: autorul e una, – iar personajul, din fantezia autorului, – e cu totul altceva. Este adevărat, dacă privim lucrurile din perspectivă strict logică. Dar, aici, ne referim la absurd şi de ce să nu luăm în discuţie şi o interpretare pornind de la... absurd?

Altă observaţie, mergând în acest sens, este dată de faptul că personajele urmuziene, aproape toate, suferă de... claustrofobie. Dovedim limpede acest lucru cu finalul micului său „roman" Pâlnia şi Stamate: „Suindu-se apoi, pentru totdeauna în căruciorul cu manivelă, luă direcţia spre capul misterios al canalului şi, mişcând manivela cu stăruinţă crescândă, aleargă şi astăzi nebun, micşorându-şi mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde şi dispărea în infinitul mic". Senzaţia de oprimare, de sufocare, în întunericul adânc al pivniţei, - resimţit de cititor

alături de personaj, - este o dovadă limpede a faptului că însuşi autorul suferea din plin, de acest flagel psihic.

Dacă recitim cu atenţie textul, înţelegem şi altceva: că dorinţa personajului Stamate de a traversa tunelul funest, care mereu se micşorează, nu duce gândul la altceva decât la... sinucidere. Ori, din biografia lui Urmuz aflăm că acesta chiar... s-a sinucis. Spre nefericirea lui şi a cititorilor săi...

Noţiunea de absurd este însă extrem de complexă. Spre deosebire de clasicism sau realism, curente literare care – în mare măsură – de bazează de mimesis-ul aristotelian, de imitarea realităţii cunoscute, chiar cotidiene, absurdul modern prin excelenţă este mai apropiat de... haos. Tot de haos aparţine şi acel topos retotic pe care Ernst Robert Curtius îl denumea – în Istoria literaturii europene din Antichitate şi Evul mediu latin: „lumea pe dos". Exemple în acest sens abundă în literatură încă din cele mai vechi timpuri. Putem să ne gândim, la acţiunea destul de puţin coerentă, din romanul lui Apuleius Măgarul de aur. Scene de acest fel apar mai ales, în legătură cu aspectele supranaturale conţinute în text.

Se observă, în legătură cu absurdul din opera lui Urmuz şi aspecte umoristice. Şi aici se pot clasifica unele elemente stilistice dintre care, mai evidente apar, în atenţia cititorului următoarele:

umorul copilăresc,
umorul naiv,
umorul burlesc,
umorul licenţios,
umorul macabru.

Despre umorul, pe care-l numim copilăresc, ne apar acele elemente din operă care amintesc de jocul copiilor, şi de care am amintit anterior în legătură cu o comedie de caracter şi situaţii numită Capul de răţoi de George Ciprian. Acolo apare şi singura poezie în versuri clasice dar în formă... „dadaistă" realizată de urmuz în adolescentă şi care apare şi independent în opera sa: „Cronicari". În aceste versuri avem impresia că rima cheamă şi determină cuvintele din propoziţia următoare, nicidecum sensul logic al frazei:

„Cică nişte cronicari

Ducând lipsă de şalvari
L-au rugat pe Rapaport
Să le dea un paşaport..."(etc.)

Pare un cântec ritmat, rimat şi cântat pe o melodie simplă şi uşor de reţinut, în genul foarte cunoscutelor refrene cu: Ala-bala-portocala..." etc. Întrucât, dincolo de umorul mecanic şi infantil evident, nu prea putem găsi motive de aprofundare... „axiologică şi gnoseologică", preferăm a trece mai departe.

*

Din categoria umorului pe care-l numim „naiv" – foarte apropiat de cel pe care-l găsim într-o specie a picturii populare în care viziunea artistică ne aduce aminte atât de visele copilăriei noastre, sau de jocurile copilăreşti, cât de o perspectivă originară, primitivă, în care dimensiunile personajelor şi a decorului, în care aceste se mişcă, - sunt distorsionate, viu colorate, par să plutească deasupra solului într-o bizară levitaţie. Sunt bine cunoscute în acest sens, picturile lui Paul Gauguin, Marc Chagall sau, la noi, Stan Ion Pătraş – creatorul originalelor picturi de la Cimitirul vesel din Maramureş.

Atitudini „naive" – din partea autorului şi a personajelor sale, se poate afirma că există, – fără teama de a greşi, – în întreaga creaţie urmuziană. Gesturile sunt mecanice, incoerente, surprinzătoare, neobişnuite.

De ex.: „Micul băiat (Bufty – n.n. din Pâlnia şi Stamate), din prea multă pietate familială, prefăcându-se însă că nu observă nimic, târăşte o mică targă pe uscat, în timp ce mama sa, soţia tunsă şi legitimă a lui Stamate, ia parte la bucuria comună, compunând madrigale, semnate prin punere de deget."

*

Umor „burlesc" – oh, dar ce nu este burlesc în proza lui Urmuz. Personaje ce stârnesc hazul, caraghioase, trăznite, ca nişte clowni dintr-un circ de periferie. Dar, circul există, se pare, de când lumea... Imagini

asemănătoare găsim şi în procesiunile folclorice cu căluşari, moşi năzdrăvani, capre ce seamănă mai mult a cocoş de munte, căiuţi coloraţi, ţinuţi în frâu de oşteni ca cei de plumb, de odinioară... Cât despre logica mişcărilor? Cine le poate înţelege decât evidentul rost apotropaic, de a alunga duhurile rele din cel „beteag"?

Iată o monstră de umor burlesc, absurd, urmuzienesc: „Ismail îl luă (pe Turnavitu, n.n., din Ismail şi Turnavitu) ... sub protecţia sa. Cu singura obligaţiune ... de a-i servi drept şambelan la viezuri, asemenea, să-i iasă înainte în fiecare dimineaţă pe strada Arionoaiei şi, prefăcându-se că nu-l observă, să calce viezurele pe coadă spre a-i cere apoi mii de scuze pentru neatenţie, iar pe Ismail să-l măgulească pe rochie cu un pămătuf înmuiat în ulei de rapiţă, urându-i sănătate şi fericire".

*

Umorul licenţios este şi cel mai dificil de analizat, din motive evidente. Stârneşte haz, satisfacţie uşor vinovată pentru unii, simplă repulsie pentru alţii. Exemplificăm, cu scuzele de rigoare: „Fuchs nu a fost făcut chiar de mama sa... La început, când a luat fiinţă, nu a fost nici văzut, ci numai auzit. Căci Fuchs când a luat naştere, a preferat să iasă prin una dintre urechile bunicei sale, mama sa neavând nicidecum ureche muzicală..." (...)

„Mai târziu, la pubertate, - zice-se – îi mai crescu (sic. n.n) lui Fuchs şi un fel de organe genitale care erau numai o tânără şi exuberantă frunză de viţă..." (...)

„Vestalele plăcere îl primiră pe artist cu flori, cu şervete artistic brodate şi cu interesante ibrice şi lighene antice de bronz cu apă aromatizată. Toate strigau, care mai de care: Dragă Fuchs dă-mi dragostea ta imaterială!..."

*

Umorul macabru, ţine de obsesia continuă pe care se avea – se pare, – autorul, simţindu-şi sfârşitul apropiat. Un psihanalist ar putea, probabil, să detecteze, strecurată printre rândurile paginilor bizare, - tema, când mai

estompată, când mai evidentă, a morţii – văzută ca o izbăvire, ori ca o pedeapsă pentru o vină nelămurită...

În Pâlnia şi Stamate, tema infinitului este vizualizată sub forma pivniţei întunecate, a pâlniei care se strâmtează permanent, ori a unui tunel care, – „la unul dintre capete nu se ştie unde se termină..."

*

Dar, cum tema studiului de faţă este „absurdul ca mod de existenţă literară" nu vedem ce ne opreşte a considera că această operă bizară nici măcar nu este atât de „absurdă" cum se afirmă... Sugestia apare în titlul unei poezii urmuziene: „Fabulă". Încă din Antichitatea greacă, încă din vremea miticului poet Esop, realitatea era prezentată sub formă de alegorie, de parabolă, în care aspecte ale realităţii sunt puse în faţa ochilor cititorului ca o mască sau ca o scenă, în care personajele-animale se comportă exact ca unii oameni – ce e drept – în ipostaze tipice, simbolice, pentru o situaţie dată. Absurdul poate fi doar o simplă convenţie uşor de descifrat. În Pâlnia şi Stamate – de exemplu, este prezentată (într-o formă bizară), – situaţia tatălui infidel care are tendinţa de a se sinucide aflând că fiul său are legături nepermise cu... amanta sa.

Tema călătoriei ca ideal de viaţă, ca vis, deseori neîmplinit al omului, – rămâne o trăsătură a realităţii, indiferent de forma realistă sau absurdă sub care noi o percepem. Dar, în concluzie, ceea ce este sigur, – e că enigma vieţii şi operei urmuziene are toate şansele să rămâne – pe vecie, – neexplicată. Ceea ce nu-i scade cu nimic farmecul inimitabil.

02.01.2012

# UN SUPRAREALIST BIZAR – URMUZ

de Florin Contrea

Opera lui Urmuz care abia numără câteva zeci de pagini, s-a dovedit a fi de o anumită importanţă mai ales pentru dezvoltarea unora dintre curentele literare de avangardă din România începutului de secol douăzeci cum ar fi: dadaismul, constructivismul sau suprarealismul.

Primită cu răceală la început, această opera a fost adoptată şi apoi exaltată în revistele literare moderniste pentru a fi uitată odată cu acestea pentru a rămâne apoi legată definitiv de ele. Ulterior, treptat valoarea sa artistică fost recunoscută şi analizată de critici literari ca P.P. Perpessicius, Ion Biberi, pentru ca, mai târziu, însuşi prestigiosul G. Călinescu să o includă în monumentala sa Istorie a literaturii de la origini până în prezent.

Dramaturgul Eugen Ionescu, cunoscut promotor al teatrului absurdului a afirmat chiar că: „Urmuz a fost una din figurile decisive ale acestei mari răscoliri artistice care se vădea atât de clar încă de la Rimbaud şi care a culminat în suprarealism".

Totuşi, cercetarea acestei opere şi a studiilor ce i-au fost dedicate în timp, se dovedeşte o sarcină dintre cele mai dificile. Aceasta deoarece atât opera urmuziană cât şi primele studii referitoare la aceasta se găsesc cu dificultate, apărând în reviste cu apariţie sporadică şi cu tiraj extrem de redus. Puţine au fost cercetările care să aprofundeze tematica şi stilul acestuia, cele mai multe mulţumindu-se a repeta adevăruri de interes general.

Şi stabilirea exegezei operelor lui Urmuz se dovedeşte destul de greu de îndeplinit, studiile care să trateze o exhaustiv fiind încă rare şi nu uşor de identificat. Printre acestea se poate menţiona excelentul studiu al lui Michel Sanouillet intitulat Dada a Paris, apoi un număr întreg al revistei *La nouvelle revue Française* din 1967 fără a fi uitate şi contribuţiile preţioase ale lui Saşa Pană în studiul Sadismul adevărului din 1936.

Este interesant de urmărit felul cum unii scriitori contemporani cu Urmuz l-au păstrat în amintire. Unul dintre aceştia a fost dramaturgul şi actorul G. Ciprian cu memoriile sale, unde a lăsat un portret verosimil şi plin de viaţă al lui Urmuz pe care l-a cunoscut încă din anii de liceu. Ce îl deosebea pe acest adolescent inteligent de alţi elevi zvăpăiaţi de atunci era minuţiozitatea cu care îşi pregătea poantele, prefigurând într-un fel viitoarea sa metodă literară. Începea, cu multă seriozitate să-şi „pregătească terenul" explicând unor seminarişti concepte literare de înaltă valoare şi citindu-le apoi, spre marea lor stupoare, cunoscuta sa anti-fabulă Cronicari. Desigur, avea grijă s-o ia la fugă imediat spre a scăpa de furia lor… legitimă.

Se pot emite unele rezerve privind felul cum i-a evocat figura în cunoscuta sa comedie: Capul de răţoi. Aici, se pare că fantezia sa bogată a luat locul amintirilor amestecând personalitatea lui Urmuz cu a altor reprezentanţi ai curentelor de avangardă, mari amatori de scandaluri literare şi antiliterare, cu care Urmuz nu prea avea multe în comun.

Mai revelatoare pare a fi descrierea lăsată de unii exegeţi a unicei fotografii rămase de la Urmuz. Aceasta, aparent, nu dezvăluie mai nimic privitorului dar, la un examen psihologic mai atent, aceasta aruncă o lumină asupra dramei scriitorului, silit să se conformeze unor norme de viaţă rigide, trăind într-un mediu care nu-l înţelegea şi în care nu-şi putea împlini idealurile. Această imagine ni-l prezintă mai degrabă pe grefierul Dem. Demetrescu-Buzău decât pe cel cunoscut cu pseudonimul Urmuz, care era silit să se dezvăluie doar în privirea-i sfidătoare, puţin maliţioasă.

Tudor Arghezi este cel care a păstrat despre Urmuz amintirea unui scriitor autentic, frământat de destinul operei sale, sfios, timid, neliniştit, gata să-l trezească în toiul nopţii pentru a-i schimba o virgulă din manuscrisul predat la tipografie. Desprindem de aici înalta conştiinţă

literară a unui autor autentic, precum şi drama unui om sensibil silit, din cauza împrejurărilor vitrege, să nu-şi recunoască deschis operele. O dramă adâncă din care n-a avut cum să-şi revină şi care l-a împins, până la urmă, chiar la sinucidere. În concluzie, Urmuz ne apare ca una din cele mai enigmatice personalităţi din literatura noastră.

Cercetarea operei urmuziene este îngreunată de faptul că este cu totul refractară analizei efectuată cu mijloace tradiţionale. Opera lui Urmuz se bazează cu totul pe absurd fiind, de altfel, recunoscut ca primul creator de literatură a absurdului, sau de anti-proză din literatura română şi printre primii de acest fel din literatura universală. Dar, dintr-o notă lămuritoare anexată la schiţa Algazy şi Grummel se înţelege că autorul a urmărit în crearea „absurdităţilor" sale un plan minuţios.

El a căutat să regrupeze datele realităţii cotidiene şi să elaboreze „in abstracto" o realitate paralelă cu aceea a personajului în viaţă, dar care să fie în consonanţă cu „imaginile ce trezesc cu muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii ce produc în ureche". Rezultă o construcţie abstractă, absurdă în aparenţă dar, pe care autorul o credea probabil, mai apropiată de esenţa ideală a fenomenelor respective, mai „reală" decât realitatea.

Tehnica literară fiind aceasta, autorul porneşte prin a crea personaje cu caracter oarecum simbolic, de ex. negustorul: (Algazy sau Cotadi), generalul sau plutonierul, (Gayk), muzicianul, (Fuchs), etc. Apoi, autorul le imprimă o mişcare o acţiune care este tot atât de abstractă şi care în esenţa ei pare similară unei mişcări muzicale, cunoscută fiind pasiunea lui Urmuz pentru muzică, acesta fiind de altfel, şi compozitor.

Pe plan stilistic, se poate observa şi alternanţa planurilor real şi fantastic, specifică operei sale. Primul este format mai mult din grupuri de cuvinte, ce formează de regulă locuri comune îmbinate cu formule administrative, pe care Urmuz le folosea intens în activitatea sa de magistrat. Celălalt plan, al fantasticului, este format mai mult acţiunile personajelor sale ireale, absurde, în primul rând, în cauzalitatea lor.

Dintre aceste personaje, Ismail, de exemplu, compus din ochi, favoriţi şi rochie – şi un personaj din opera autorului ceh Franz Kafka, – au fost găsite oarecare similitudini. Acea făptură kafkiană, neliniştitoare şi

cenuşie, numită Odradek răspândeşte un fel de angoasă deprimantă, dar fără o legătură directă cu făptura simpatică şi grotescă creată de Urmuz.

Se pare că o apropiere mai adecvată s-ar putea găsi între aceste personaje şi cele din basme, ţinând seama de faptul că ambele se pot transforma după dorinţă în altceva, de ex. în mături sau ventilatoare.

O altă clasificare s-ar putea face după criteriul caracterului lor: static sau dinamic. În primul caz, cel static, autorul se oprea asupra unui nume care atrăgea atenţia printr-o anume calitate de ordin acustic, de ex. Algazy sau Gayk împrejurul autorul cărora broda din cele mai variate elemente amestecând până şi regnurile vegetal şi animal creând câte o făptură năstruşnică pe care, apoi, o împingea într-o acţiune tot absurdă însă în conformitate cu ambianţa din care făcea parte în realitate.

Doua categorie cuprinde personaje create după criteriul dinamic personajul nici măcar nu era descris urmărindu-i-se doar acţiunile. Se poate urmări mai uşor în această acţiune pură, caracterul lor muzical. De ex, se poate nota eroul principal din Plecarea în străinătate care, ca şi eroul povestirii După furtună devine mult mai enigmatic dar totuşi, mai puţin viabil decât ceilalţi.

Într-a treia categorie ar intra cele două lucrări de mai mare amploare, pseudo-romanul în patru părţi Pâlnia şi Stamate precum şi poemul eroico-erotic Fuchsiada. Aici compoziţia literară era riguros structurată şi oricât ar părea de curios fiind vorba de o proză absurdă, compoziţia aceasta avea o structură clasic, regulile de fier ale acesteia fiind cu grijă, respectate. În fond, este vorba mai degrabă de elaborarea unei scheme de roman ideal din care să reiasă, sub forma camuflată a absurdului, o idee proprie multor lucrări clasice anume: căutarea absolutului.

De altfel, fiecare din cele patru părţi ale micului roman Pâlnia şi Stamate, reflectă o trecere imperceptibilă de la concret spre abstract, de la real către ideal, de la logic înspre absurd.

Este interesant de observat cum povestirea începe, de obicei cu un cuvânt semnificând planul concret terestru, ca punct de plecare a ideii:

„Un apartament bine aerisit, compus din 3 încăperi  principale, etc… „ – pe când ultimul cuvânt al ultimei fraze reprezintă, într-un fel, ţinta spre care tinde întreaga construcţie, anume; absolutul:

„Stamate aleargă şi astăzi nebun, micşorându-şi mereu volumul cu scopul de a pătrunde şi dispărea în infinitul mic."

O construcţie tot atât de riguroasă se regăseşte şi în Fuchsiada al cărei personaj principal, Fuchs, este înrudit cu Stamate prin caracterul său meditativ, înclinat spre cercetări abstracte, spre filozofie sau muzică. În amândouă personajele se duce o luptă interioară, între pasiunea abstractă către ştiinţă sau artă şi între tentaţia erotică, ce le va duce în final, pe amândouă la distrugere.

Celelalte lucrări ale lui Urmuz; Puţină filozofie şi astronomie – o schiţă neterminată, şi anti-fabula Cronicari – o lucrare ocazională în care se poate descoperi, cu anumită bunăvoinţă, acel deziderat al suprarealiştilor, ar putea alcătui al patrulea şi ultimul ciclu al operei urmuziene.

Cât despre exegeza operei lui Urmuz, şi aici se poate observa existenţa mai multor etape. Prima ar putea fi cea omagială, conţinând articole dedicate vieţii şi personalităţii zbuciumate ale lui Urmuz, scrise de cei care l-au cunoscut în timpul vieţii, apoi de cei care i-au urmat exemplul în primii ani de după moartea sa întâmplată în 1923, Printre cele mai vibrante contribuţii se pot aminti cele ale lui Geo Bogza, cel care a şi condus la Câmpina o revistă efemeră cu numele Urmuz înscris pe frontispiciu. În aceste omagii se poate vedea mai ales o luare de poziţie în apărarea principiilor suprarealiste decât o analiză aprofundată a fenomenului urmuzian.

A doua etapă este constituită din studiile unor critici de prestigiu precum Ion Biberi, P.P. Perpessicius ori mai puţin cunoscutul azi, Lucian Boz, care au luminat, fiecare, câte o altă faţetă a operei urmuziene oprindu-se asupra acelor elemente de care se simţeau în mod structural atraşi, în activitatea lor critică. Astfel, Ion Biberi a remarcat primul o anumită apropiere stilistică între Urmuz şi Franz Kafka mergând până la a-i integra într-o aceeaşi familie spirituală. Poate că este o anumită exagerare la mijloc, între cei doi autori fiind distinse cel mult, apropieri tematice.

Într-o mai mare măsură se apropie de adevăr P.P. Perpessicius, când găseşte similitudini între teatrul de păpuşi şi personajele cam automatice, urmuziene. Lucian Boz pune în legătură comicul specific urmuzian cu

estetica bergsoniană a râsului care se poate constata în formula celui din urmă: „*le mecanisme plaqué sur le vivant*".

G. Călinescu acordându-i lui Urmuz cinstea de a intra în celebra sa Istorie a literaturii, îi şi dedică una din cele mai pătrunzătoare analize bazată însă, din păcate, mai mult pe investigarea fenomenului de tip formal. La fel procedează şi Tudor Vianu care, cercetând în treacăt şi opera lui Urmuz, constată în ea existenţa unei tehnici de ordin stilistic: persiflarea clişeelor de limbaj şi specularea echivocului cuprins în sensul unor cuvinte.

Altă etapă a cercetării operei urmuziene e deschisă de magistralul studiu al lui Eugen Ionescu în care acesta îi conferă lui urmuz meritul de a fi „predecesorul unanim recunoscut" al tuturor mişcărilor literare care au zguduit literatura veacului douăzeci. Aici dramaturgul român stabilit în Franţa, concentrează asupra lui urmuz o întreagă concepţie de viaţă, o întreagă filozofie dar, pe care, Urmuz, la vremea aceea, nu ar fi avut cum să o aibă. În interpretarea acestuia, Urmuz se transformă într-un autentic personaj ionescian.

Se mai pot nota şi cuprinzătoarele studii realizate în timp de Matei Călinescu, Ov. S. Crohmălniceanu, Marin Sorescu, Valeriu Cristea, Nicolae Balotă, Sergiu Pavel Dan, Nicolae Manolescu, Marin Mincu, Ion Pop, I. Negoiţescu, Dumitru Micu, Corin Braga,, Gheorghe Glodeanu şi Adrian Lăcătuş.

Ultimele cercetări critice au dus la un rezultat oarecum paradoxal; Urmuz nu a lăsat nici un text în care să-şi explice opera în afara unor scurte note introductive care – totuşi, – nu spun prea mult. Dar opera sa, atât de concisă şi de concentrată, cuprinde în germen, un adevărat mănunchi de semnificaţii din cele mai cuprinzătoare.

Dacă manifestele teoretice ale dadaiştilor şi suprarealiştilor semnate: Tristan Tzara sau Andre Breton sunt înţesate de idei îndrăzneţe şi strălucitoare, opera celor mai mulţi dintre discipolii lor se dovedesc în timp, – în pofida sforţărilor de a fi originali cu orice preţ, – de cele mai multe ori, monotone, cenuşii, lipsite de semnificaţii mai înalte.

Ori în mod paradoxal, opera bizară a modestului şi necunoscutului Urmuz conţine, la modul magistral de realizare, tocmai acele principii

îndrăzneţe cuprinse în manifestele teoretice ale avangardiştilor şi pe care aceştia, în zadar încercau să le realizeze în operele lor.

În 1964 Eugene Ionesco i-a publicat o parte din opere în revista La *Lettre nouvelle* iar în 1967, de data aceasta în limba germană, acelaşi autor îl face cunoscut cititorilor în revista germană *Aczente* însoţită de un studiu elogios. În fine, revista londoneză Adam îi publică pentru prima dată integral în limba engleză în tălmăcirea lui Miron Grindea. Era prima oară când cititorii din alte ţări aveau ocazia să-l citească şi să mediteze asupra înţelesurilor unei opere nu uşor de desluşit.

Este evident că în condiţiile prezente, apariţia, într-un tiraj lărgit, al acestei opere pare mai mult decât necesară precum şi apariţia mai multor studii care să contribuie în mai mare măsură la cunoaşterea şi înţelegerea sa. Lucrarea de faţă are scopul de a aduce o modestă contribuţie în acest scop.

# UN ZÂMBET BIZAR URMUZIAN…

de Florin Contrea

## PRIVIRE BIOGRAFICĂ

Urmuz, pe numele său adevărat Demetru Demetrescu – Buzău, este autorul unei opere literare de dimensiuni restrânse dar cu mari semnificaţii pentru dezvoltarea literaturii româneşti de avangardă. Creatorul prozei de tip absurd, paralogic – cum l-au considerat exegeţii, – a trecut, la început, aproape neobservată. De altfel, se pare că nici el însuşi nu se considera cu adevărat scriitor, caracterizându-şi scrierile drept simple „elucubraţii", bune pentru distrat prietenii din boem literară a vremii de pe la cafeneaua Capşa.

Deşi a reuşit să-şi publice câteva din lucrări cu ajutorul lui Tudor Arghezi, autorul de care scriem nu prea frecventa cercurile literare, fiind cam sfios din fire şi retras, nu avem nici o dovadă că s-ar fi încadrat în vreun curent artistic. Abia după decesul său intervenit în 1923 operele sale au fost adunate cu grijă şi publicate de promotorii modernismului literar, în reviste cu titlu ciudat precum: *Unu, Punct, 75/h* şi mai ales *Contimporanul.*

Paginile sale bizare găsiră imediat imitatori precum Aurel Zaremba sau Moldov, dar creaţiile acestora sunt cu totul lipsite de acel farmec urmuzian inimitabil în felul său. Influenţa lui Urmuz s-a exercitat şi pe alte căi decât simpla imitaţie, mai întâi, pe plan formal, prin transformarea până la dezintegrare a mijloacelor de expresie, - de la dadaismul lui Tristan Tzara până la letr-ismul lui Isidor Isou, - în al doilea rând, în exprimarea revoltei totale a suprarealiştilor contra artei

tradiţionale şi, mai ales, a absurdului şi a alienării omului – în opera dramatică a lui Eugene Ionesco.

La fel de adevărat este că, deşi poartă în germene aproape toate elementele avangardismului artistic, opera lui Urmuz ni se înfăţişează ciudată, unică şi greu de încadrat în normele rigide ale vreunui curent literar. De altfel, în *Principii de estetică*, criticul G. Călinescu îi recunoaşte o „remarcabilă demnitate stilistică, liniştea de mare autor clasic".

Ce e drept, o operă în care personajele se transformă mereu dintr-un regn în altul, în care ele poartă grătare înşurubate sub bărbie şi cioc de lemn aromatic, ca în aceea lui Urmuz, cu greu se poate considera drept clasică.

Dadaiştii români şi l-au revendicat ca unul din marii lor înaintaşi. Dar, dincolo de unele asemănări formale, ne e greu să credem că autorul lui Ismail şi Turnavitu ar fi creat după originala metodă de creaţie preconizată de promotorul dadaismului Tristan Tzara:

*„Luaţi un ziar*

*Luaţi nişte foarfeci,*

*Alegeţi în ziar un articol care să aibă lungimea pe care doriţi s-o daţi poezii dv.*

*Decupaţi articolul.*

*Decupaţi, de asemenea, cu grijă, fiecare cuvânt ce intră în alcătuirea articolului şi puneţi toate cuvintele într-o pungă.*

*Agitaţi încetişor.*

*Scoateţi cuvintele, unul după altul, dispunându-le în ordinea în care le veţi extrage.*

*Copiaţi-le conştiincios.*

*Poezia vă va semăna.*

*Iată-vă devenit un scriitor deosebit de original şi înzestrat cu o încântătoare sensibilitate."*

Putem recunoaşte că Urmuz a fost „un scriitor deosebit de original şi înzestrat cu o încântătoare sensibilitate" – dar suntem convinşi că el nu s-a servit de un asemenea procedeu stilistic, (excepţie făcând,

poate, doar fabula *Cronicari*), după cum e sigur că nu a folosit nici cunoscutul dicteu automat suprarealist, cum au pretins unii.

Nefiind un „automatic", cum observa cu fineţe G. Călinescu, ci un „stimulator de automatism" – cum aprecia Tristan Tzara în *Manifestul* său *„pentru iubirea slabă şi iubirea amară"* la Paris în 1920, totuşi, se pare că era – după afirmaţia lui Valeriu Cristea din 1968, - „un autentic oniric".

Din păcate, autorul nu şi-a publicat nici un manifest zgomotos, ci poate, o scurtă notă introductivă care ar fi rămas, după afirmaţia din 1968 a lui Eugen Ionescu: „un manifest al urmuzismului dar… însăşi moartea sa a fost un manifest."

Demetrescu Dem. Demetrescu sau - mai simplu, literar: Urmuz – a văzut lumina zilei la Curtea de Argelş în 17 martie 1883. Viaţa sa trebuie să fi fost lipsită de evenimente semnificative, cenuşie, simplă, banală. Totuşi, acest fapt. După Valeriu Cristea, „nu destramă ci îngroaşă taina care-i învăluie existenţa".

Trebuie să fi avut o puternică influenţă asupra psihicului său – deci şi a creaţiei sale literare, firea destul de ciudată a tatălui său, doctorul Dumitru Ionescu - Buzău, (1855 - 1907), un om irascibil şi ursuz care: „obişnuia să-i ducă pe seminarişti să asiste la autopsii pentru a-i deprinde cu spectacolul ororii şi al suferinţei" după afirmaţia din 1968 a lui Brătescu G. Bercuş în rev. *Luceafărul.* De la acest critic mai aflăm şi că bătrânul era şi autor al câtorva broşuri de popularizare a medicinei, scrise cu un sistem ortografic sui-generis, în care fiul său va fi găsit şi câteva descântece de un veritabil umor absurd, pentru a câştiga încrederea bolnavilor mai mult decât în practicile superstiţioase, - precum şi o curioasă dedicaţie: „iubitei mele *Răbdarea*, singura mea consolaţie în această lume egoistă şi nedreaptă".

Aflăm informaţii interesante despre perioada de licean a lui Urmuz din amintirile scriitorului G. Ciprian care-i era coleg şi prieten, publicate în volumul de *Scrieri* din 1965. Ştim de la acesta că băiatul era pus pe farse, ca orice adolescent de altfel, şi că avea o inteligenţă sclipitoare. Dar, fin psiholog, acesta îi observă şi o particularitate:

„Exteriorul lui Urmuz n-avea nimic deosebit. O faţă smeadă, un nas proeminent, doi ochi căprui, liniştiţi. Vorba îi era domoală şi atitudinea politicoasă. Nimic din neastâmpărul factice al adolescentului râzgâiat - un drac şi jumătate."

Aparenţele înşală. Adolescentul cuminte, politicos şi liniştit din amintirea lui G. Ciprian era un autentic nonconformist. Din scrierile acestuia aflăm despre acel „grup de şoc" condus de Cirириş (alt nume al lui Urmuz), Bălălău, Macferlan şi Pentagon - cu toţii colegi de clasă, ce obişnuiau să oprească cetăţenii de pe stradă pentru a le solicita… actele şi care mai tăiau capetele raţelor din vecini dintr-o distracţie, destul de morbidă, – credem noi.

Este greu să desprindem din aceste povestiri ce anume era real şi ce înflorire a fanteziei de mai târziu a autorului care, după ani, au şi format subiectul unor comice şi cunoscute piese de teatru de mai târziu cu titlul: *Capul de răţoi* şi *Omul cu mârţoaga*.

Pentru creionarea profilului psihologic al lui Urmuz liceanul, redăm un fragment dintr-o scenetă a lui G. Ciprian:

„La epoca aceea, îndeletnicirea sa de căpetenie era să se ţină după seminarişti ori alţi tineri studioşi şi să stea de vorbă cu ei:

- Lumea crede, spunea Urmuz, şi dv. Credeţi de asemenea poate, că literatura noastră decade ze de zi. E o credinţă greşită. Sunt tineri care lucrează zi şi noapte, iar dacă nu-şi publica capodoperele este pentru că sunt pe cât de valoroşi, pe atât de modeşti. Putem să vă dovedim asta, dacă vă interesează." Şi autorul exemplifica apoi cu foarte cunoscuta „fabulă" intitulată *Cronicari* din care prezentăm începutul:

*„Cică nişte cronicari*
*Ducând lipsă de şalvari*
*Se rugau de Rapaport*
*Să le dea un paşaport, etc…"*

Bine-nţeles că seminariştii îl fugăreau să-i rupă picioarele. Credem că în această fază a existenţei sale şi, probabil, nici mai târziu, poetul nu era pe deplin conştient de adevărata semnificaţie a frondei sale. Poate că era vorba de o simplă distracţie, dar e posibil ca în realitate să fi fost vorba de

ceva mult mai adânc. Cu trecerea timpului asemenea escapade au dispărut, Urmuz păstrându-şi tendinţele nonconformiste doar pentru povestirile sale absurde pe care începea să le concretizeze încă din 1908, cu mult înaintea apariţiei dadaismului.

Tot de pe atunci datează şi unica fotografie a lui care a fost reprodusă în monumentala *Istorie a literaturii de la origini până în zilele noastre* a lui G. Călinescu. Analiza fizionomiei sale nu ne ajută aproape deloc în desluşirea misterului care îi învăluia viaţa, ci dimpotrivă, îl face să pară şi mai dens. Criticul Lucian Boz confirmă această impresie în *Cartea cu poeţi*, publicată în editura *Vremea*: „Fotografia lui nepătrunsă este una din puţinele din care nu desluşeşti nimic, nimic… Ceva rece şi cadaveric, cu privirea grea, o linişte de genună ca acel misterios calm al autoportretului lui Van Gogh".

Şi Matei Călinescu nota într-un studiu despre comicul absurdului din 1966, o impresie asemănătoare despre: „ … acea privire pierdută a ochilor aţintiţi parcă într-un gol care dă momentanei sale imobilităţi un aer parcă fantastic."

Nu e limpede dacă această imagine îl reprezintă mai bine pe autorul nonconformist decât pe liniştitul şi politicosul grefier de la Înalta Curte de Casaţie din Bucureşti unde a ajuns să funcţioneze pe atunci Demetru Dem. Demetrescu-Buzău.

Credem a şti că exteriorul deosebit de corect, părul împărţit de o cărare perfect simetrică şi atitudinea demnă aparţin omului legii, în timp ce privirea aceea sumbră, sfidătoare, în care de altfel, sclipeşte şi un pic de maliţiozitate, aparţine cu adevărat scriitorului de artă absurdă. Nu a mai rămas nimic din acel adolescent pornit pe farse facile, dar care aveau la bază o anume concepţie dinamitardă, maliţioasă pe care ne-o evocă scriitorul şi artistul G. Ciprian în amintirile sale. La un examen mai atent, fotografia ne dezvăluie chipul unui om cu sufletul adânc frământat de probleme existenţiale de nerezolvat care-l vor împinge spre un deznodământ fatal.

Acea dramă sufletească începuse încă din 1903 când s-a înscris, mai mult ca sigur, în urma stăruinţei tatălui său, la facultatea de medicină din Bucureşti. Firea sa, deosebit de sensibilă, a fost adânc zguduită de

spectacolul atroce al disecţiilor de cadavre, dar – ca de obicei, – ştia să-şi ascundă dezgustul.

„ - Ciupesc în fiecare zi câte un cadavru – i se plângea lui G. Ciprian şi, închipuiţi-vă, - nici unul nu reacţionează". De altfel, nu peste mult timp, nemaiputând suferi situaţia, se şi retrage de la Medicină şi se înscrie, poate tot la sugestia tatălui său, care nu vedea cu ochi buni înclinaţiile artistice ale fiului său, la Drept. Deosebit de conştiincios, îşi susţine teza de licenţă, în 1907 şi este numit ajutor de judecător prin diferite orăşele din apropiere. Despre starea sa de spirit, destul de „depresivă", pomeneşte tot scriitorul G. Ciprian: „Îmi scrie că se plictiseşte de moarte şi că, dacă nu-l mută aproape de Bucureşti, era un mare meloman, se lasă de contravenţii şi delicte. Îmi alătură o fiţuică pe care scrisese o snoavă intitulată *Algazy şi Grummer* (firmă de geamantane), şi mă rugă s-alerg după seminarişti şi să-i pun la curent cu progresele literaturii"

Între timp, a început războiul din 1912, apoi primul război mondial, la sfârşitul căruia ajunge sublocotenent. Se pare că din acea vreme datează schiţa cu subiect cazon (de fapt, antirăzboinic), *Gayk.* Întors în capitală, Demetrescu-Buzău îşi reluă umila-i slijbă. Drama sa interioară se amplifică. Din amintirile din acea perioadă a Elizei Vorvoreanu, sora lui Urmuz, rezultă că nemulţumirea autorului rezultă din faptul că este silit să îndeplinească o slujbă îndepărtată de idealurile lui artistice şi că avea multe îndatoriri.

În 1922, poetul Tudor Arghezi, convins de calităţile literare ale prozei urmuziene, îi publică două schiţe în revista *Cugetul românesc.* Emoţia lui Urmuz a fost mare dovedind încă o dată, importanţa deosebită pe care o acorda acestor „pagini bizare", aparent cu totul lipsite de seriozitate dar care, în realitate, erau rodul unei străduinţe de ani de zile pentru şlefuirea stilului, pentru purificarea formei, pentru idei, pentru concentrarea în câteva rânduri, a unui întreg univers cu totul deosebit de cel real.

„În vreme ce ştia că se că se culege proza lui la tipografie, - ne informează Tudor Arghezi în 1928, în revista sa *Bilete de papagal,* - a trăit o săptămână atroce. Se scula în toiul nopţii şi trimitea o scrisoare foarte urgentă, ca să mă întrebe dacă virgula după un *„că"*ar fi fost mai bine să fie trecută înainte. L-am descoperit noaptea împrejurul casei, sfios,

neliniştit, timorat sau în transă de speranţă, dacă se găseşte sau nu un miez în proza lui, dacă nu cumva e o eroare, îndemnându-mă când să o public şi când să o distrug, când să o însoţesc cu o notă elogioasă, când să-l înjur.

A corupt lucrătorii din atelier ca să-i schimbe fraze şi cuvinte pe care a trebuit să le restabilesc, redactările ulterioare fiind cu certitudine mai bune".

Se pare că publicarea operei sale nu i-a adus nici o mulţumire sufletească. Nu se poate şti ce s-a întâmplat cu el. Devenise cu totul închis în sine, neştiut, s-a măcinat singur. Lucian Boz crede că e vorba mai degrabă o boală de tip nervos care l-a şi dus la sinucidere."Psihomichia interioară, altceva nu, căci era sobru. Oricum, poate fiind apăsat de singurătate, poate exasperat de banalitatea şi meschinăria mediului în care era silit să trăiască, poate chinuit de fantasmele absurde pe care le născocea fantezia sa încinsă până la delir, într-o geroasă zi de iarnă (23 noiembrie 1923) fantasticul Urmuz n-a suportat chinul de a exista în aceeaşi fiinţă cu politicosul grefier de la Curtea de Casaţie – Demetru Dem. Demetrescu-Buzău.

Ca o premoniţie obsesivă, încă din 1917 înălţase un astfel de imn al distrugerii şi fatalităţii pe care el le proiecta simbolic în imaginea revolverului:

„Stăpân al Lumii în faţa ta mă aplec. Nu are oare divinitatea nici un sens fără un creier care s-o explice? Tu însă, tu eşti stăpânul care poţi să dispui după plac de acest creier. De aceea eşti cel mai puternic Dumnezeu".

Acest moment fatal a fost consemnat astfel de Eugen Ionescu: „La 3 noiembrie 1923 la ora şapte dimineaţa, un poliţist a descoperit în pavilionul unui parc din Bucureşti cadavrul unui bărbat de aproape patruzeci de ani, îmbrăcat exemplar. Martea care survenise cu câteva ore înainte era consecinţa unui glonţ cu care mortul îşi zburase creierii. Din acel moment dosarul lui Demetrescu-Buzău a fost clasat, omul bine îmbrăcat a fost uitat. Dar se deschidea totodată un altul, îşi făcea brusc apariţia „cazul Urmuz" în literatura şi mentalitatea română".

Pentru a putea explica mai exact semnificaţia acestui suicid, recurgem la analiza fizionomiei lui care – după cum afirma în 1929 autorul suprarealist Stephan Roll – „poate fi a unui ins oarecare, de o banală, rigidă melancolie, dar şi a unui nobil neadaptat care poartă masca ambiguă nelinişţitor de ambiguă a anonimatului".

De ce şi-a pus acest „nobil inadaptat" un „glonţ la butonieră" încheind astfel brusc o existenţă şi o operă care ar fi putut fi cu adevărat mare dacă ar fi avut spaţiul şi răgazul necesar creaţiei?

Un răspuns l-am putea găsi în vibrantul omagiu pe care Geo Bogza i-l închina câţiva ani mai târziu, în 1928, în revista ce-i purta numele, (*Urmuz*, desigur):

„Pe Urmuz mi-l închipui în viaţă – mai ales în viaţa socială de mizerabile convenienţe – ca pe un copil închis de părinţii lui într-o cameră. Acolo, singura lui acţiune conformă e o răsturnare a ordinii apărătoare, o schingiuire şi o schimbare a sensului utilitarist al fiecărui obiect cu care a fost închis (…) Trăind printre oamenii de care îl despărţeau prăpăstii de sensibilităţi, s-a amuzat, exagerat şi tragic – să-i înşurubeze unuia un capac de pian în spate, altuia un grătar de fript peşte în barbă - operaţii care, dacă la suprafaţă par facile, adâncite, se dezvăluie a fi punctul unei inteligenţe deosebite, al unui spirit de observaţie deasupra obişnuitului, al unei largi înţelegeri a oamenilor şi a unei laborioase munci de frământare şi aerisire a stilului, a logicii şi a vocabularului – iar când toate acestea au fost terminate şi-a umplut ţeasta cu gloanţe de plumb. Tragedia lui e poate tragedia fiecăruia dintre noi."

La fel explică moartea eroului şi Eugen Ionescu:

„Urmuz, rebelul nu a fost altul decât Demetrescu-Buzău, funcţionar şi rotiţă a juridicului. Aici e cauza morţii! Urmuz l-a ucis, demonul său interior l-a înghiţit, Urmuz care în realitate u era decât un alter-ego al lui, mai esenţial, mai eliberat de învelişuri şi ridicându-se din ele"

Primul autor al literaturii absurdului din literatura noastră a avut o viaţă ştearsă, banală, lipsită de acele convulsii, de aventuri spectaculoase care au caracterizat existenţa altor scriitori „blestemaţi" de geniu, cum au fost Artur Rimbaud, Alfred Jarry sau Lautreamont, ale căror opere au unele afinităţi – după spusele unor exegeţi, - cu aceea a autorului nostru.

Totuşi, pare că, la fel ca în cazul lui Franz Kafka, opera urmuziană se poate explica tocmai prin absenţa oricăror momente senzaţionale din propria sa biografie. Interesantă pare, în acest sens, interpretarea lui Valeriu Cristea:

„Cine a fost, de fapt, Urmuz? Ce mesaj conţine textul cifrat al prozei sale? – sunt întrebări la care nu se va putea răspunde cu certitudine, şi abia acum îmi dau seama cât de mult seamănă biografia nesigură şi fragmentară, atât de aproape de legendă a misteriosului personaj cu aceea a unui spion celebru, spion introdus în mediul semănătorist şi lucrând pentru un tip de literatură inamic, ce aparţinea viitorului. De aceea şi-a păstrat cu atâta străşnicie anonimatul, iar când i s-a părut că misiunea nu a reuşit şi-a tras un glonţ în cap."

Comparaţie sugestivă dar, destul de fantezistă. Deşi autorul lui Gayk a fost publicat încă din timpul vieţii iar opera sa a fost mult controversată, a reuşit să intre în istoria literaturii şi din ce în ce mai greu se va putea face abstracţie de existenţa ei, avem motive să credem că Urmuz nici măcar nu s-a considerat scriitor, marea lui pasiune fiind, după afirmaţia surorii sale Eliza Vorvoreanu nu literatura ci… muzica!

Orcum i-am cerceta viaţa, un lucru rămâne cert: e una din cele mai enigmatice personalităţi din literatura noastră.

## STRUCTURA OPEREI URMUZIENE

### Algazy şi Grummer

De la bun început trebuie să arătăm că opera lui Urmuz se dovedeşte refractară oricărei încercări de analiză cu mijloace tradiţionale. Nu ajută nici descrierea acţiunii, nici caracterizarea personajelor, nici cercetarea ideilor principale a tematicii etc. Aceasta pentru că la el totul se bazează pe absurd, fiind de altfel, recunoscut ca primul creator de literatura a absurdului, sau de „anti-proză" din literatura română şi chiar printre primii de acest fel din literatura universală.

La prima privire totul ne pare, şi chiar este, – ceva fără nici un sens, fără cap şi fără coadă, cum se mai poate spune. Cititorul obişnuit cu literatura

realistă nu înţelege nimic şi este înclinat să afirme că aşa ceva nici nu poate avea vreo valoare artistică. Totuşi, aceste ciudate pagini au atras atenţia nu numai scriitorilor ci şi criticilor literari care au privit-o diferit, unii afirmând că sunt simple farse, alţii găsind calităţi artistice, mergând până la a le declara… capodopere. Dacă un fenomen artistic poate fi astfel analizat, cu siguranţă că există „ceva" care merită atenţie, care trebuie totuşi studiat, chiar dacă nu se va ajunge la rezultate prea… concludente.

Pornind de la un citat dintr-un studiu de Ov. S. Crohmălniceanu din revista *Contemporanul* din 1968, ce ni se pare revelator în acest sens:

„Uluitor e că, în ciuda autonegării la care ajunge, pas cu pas, să fie supusă, proza aceasta se încheagă totuşi în straturi epice autonome de o vitalitate stranie. Urmuz reuşeşte să construiască un fel de naraţiuni vide cu o gradaţie dramatică însă autentică şi perfectă."

Suntem convinşi că tocmai aceste *straturi epice*, aceste *structuri interioare* sunt cele ce conferă operei urmuziene acel echilibru, acea limpezime stilistică ce se face simţită la o lectura atentă deşi e destul de dificil de depistat.

Deşi Urmuz nu a găsit necesar să-şi explice creaţia, a publicat o notă în care scrie:

„Ne permitem a arăta mai sus cititorilor cum ar fi putut să fie un Algazy sau un Grummel *in abstracto* dacă dânşii nu ar fi fost creaţi de o întâmplare, o soartă care mai deloc nu ţine seama dacă obiectele creaţiunilor ei corespund, în forma şi mişcarea lor, cu numele ce li s-a hărăzit."

Acest amănunt preţios ne demonstrează că autorul nu a creat la întâmplare, n-a adunat absurdităţi pe hârtie, numai aşa, ca să fie scrise, ci a urmărit un plan minuţios. A încercat să regrupeze datele realităţii, să le concentreze, să elaboreze *in abstracto* o *realitate paralelă* conformă cu „imaginile ce trezesc prin muzicalitatea lor specifică – rezultat al impresiunii ce produc în ureche."

Cu fină ironie Urmuz îşi exprimă părerea că asemenea imagini „nu par a corespunde aspectului dinamicii şi conţinutului acestor doi simpatici şi distinşi cetăţeni" (e vorba, desigur, de proprietarii magazinului de geamantane asociaţi sub firma *Algazy şi Grummel*), apoi, cerându-şi scuze

pentru observaţii, le recomandă: „sau să-şi găsească fiecare alte nume, în adevăr adecvat realităţii lor personale, sau să se modifice ei înşişi, cât mai e timpul, ca formă şi ca roluri, după singura estetică a numelor ce poartă, dacă vor să le mai păstreze…"

Este evident că Urmuz nu avea intenţia să copieze fidel realitatea cotidiană. Fiind, după expresia lui G. Călinescu un „pricepător de muzică bună", scriitorul era deosebit de sensibil la „estetica numelor", la „muzicalitatea lor specifică". În jurul acestora, concentra apoi, în jurul acestora, diverse date şi fenomene din natură extrem de eterogene, alegându-le după un unic criteriu: sugestia lor muzicală rezultând de aici o construcţie abstractă, absurdă în aparenţă, dar pe care autorul o vedea, probabil, mai apropiată de esenţa fenomenelor respective, poate chiar „mai reală".

Aceasta fiind tehnica, autorul a creat personaje mai mult simbolice: negustorul (*Algazy* sau *Cotadi)*, generalul *(Gayk),* filozoful *(Stamate)* sau Muzicianul *(Fuchs*). Pe urmă, autorul le imprimă o mişcare, o acţiune, tot aât de abstractă, şi care credem a fi de o esenţă muzicală – cunoscându-se pasiunea lui Urmuz pentru muzică, în plus, fiind şi compozitor. Din păcate compoziţiile lui muzicale, mai ales sonate, s-au pierdut.

În fine, Urmuz şi-a concentrat eforturile în vederea creării unui… micro-roman ideal, mai bine zis, schema abstractă a lui (în *Pâlnia şi Stamate*) sau a unei povestiri cu structură de sonată (*Fuchsiada*) şi a unei anti-poezii bazată pe mişcarea rimelor.

De aceea, compoziţiile urmuziene în proză au structură armonică, utilizând cuvintele cam în felul cum un muzician foloseşte notele muzicale. Acest fapt i-a determinat pe unii exegeţi să-l considere un scriitor deosebit de modern. Prin aceasta Urmuz depăşeşte o simplă exploatare a echivocurilor şi o parodiere a locurilor comune din limbaj. Acestea sunt utilizate cu pricepere ca pe unele motive muzicale.

Totuşi, nu i se poate nega lui Urmuz şi o anume intenţie satirică şi umoristică dar e vorba mai mult de un umor mecanic ivit din alăturarea neaşteptată a unor elemente eterogene, sau de un umor negru care marchează însă tragismul descompunerii personajelor.

Iată cum e portretizat Algazy:

*„Un bătrân simpatic, ştirb, zâmbitor…" – un început perfect normal care deodată sare în plin absurd: „.. cu barba rasă şi mătăsoasă (nonsens!), frumos aşezată pe un grătar înşurubat sub bărbie şi împrejmuit cu sârmă ghimpată."*

După portretul fizic apare cel psihologic:

*„Dacă îl aştepţi în zor de zi, în faptul dimineţii şi îi zici „Buna ziua Algazy!" insistând mai mult pe sunetul z Algazy zâmbeşte şi pentru a-şi manifesta gratitudinea bagă mâna în buzunar şi trage de capătul unei sfori făcând să-i tresalte de bucurie barba un sfert de oră."*

Sunt înşirate apoi obiceiurile personajelor făcându-se tot timpul confuzie între planul real şi cel absurd. Este interesant de remarcat naturaleţea cu care cei doi se mişcă în planul absurd ca şi cum ar fi fost vorba de acţiunile cele mai normale din lume. Cele două planuri se întrepătrund mereu fără a se confunda. În exemplul citat, vizitatorul face parte din planul real, la fel ca şi prăvălia în care se petrece acţiunea. Deodată Algazy îşi tresaltă barba un sfert de oră. Deja el există pe un alt plan, în cel absurd, şi acesta este – se pare – felul lui „normal" de a se manifesta.

Analizăm acum alt fragment:

*„Cea mai mare plăcere a lui Algazy – în afară de obişnuitele ocupaţii cu prăvălia – este să se înhame la o roabă şi – urmat cam la doi metri de coasociatul său Grummer, – să alerge în goana mare prin praf şi arşiţa soarelui străbătând comunele rurale în scopul unic de a aduna cârpe vechi, tinichele de untdelemn găurite şi, în special, arşice, pe care le mănâncă împreună după miezul nopţii în tăcerea cea mai sinistră."*

Distingem şi aici un plan pe care l-am numit *real*, care e format mai ales din grupări de cuvinte ce formează de fapt, *locuri comune*: *cea mai mare plăcere a lui este să … alerge în goana mare… prin praf şi arşiţa soarelui etc…*- îmbinate cu formulări administrative pe care autorul le folosea intens în activitatea sa de magistrat: *cu scopul unic de a… străbătând comunele rurale, etc. …* - precum şi de câteva formule preluate ironic dintr-un anume tip de literatură romanţioasă: *după miezul nopţii, în tăcerea cea mai sinistră a serii etc. …*

Celălalt plan, să zicem *al absurdului*, este format mai mult din acţiunile personajelor sale fantastice, absurde mai mult prin cauzalitatea lor:

(Algayzy aleargă înhămat la o roabă şi culege pentru dejun arşice şi tinichele găurite), şi prin firescul lor antilogic.

S-a remarcat că personajele urmuziene se comporta în aşa fel de parcă nu ar conştientiza absurdul acţiunilor lor. Nici nu par a fi nonconformiste sau diabolice, dimpotrivă, urmându-şi „autorul" – sunt binevoitoare cu toată lumea, încearcă – în felul lor, fireşte – să-i înţeleagă pe alţii. Sunt stăruitoare, conştiincioase şi suferă sincer când sunt trădate de prietenii lor.

*„Într-una din zile Grummer găsind din întâmplare şi câteva resturi de poeme se prefăcu bolnav şi sub plapumă le mâncă singur, pe furiş. Algazy … cu groază observă în stomacul lui Grummer că tot ce rămăsese bun din literatură fusese consumat şi digerat".*

Semnificativă ni se pare această aluzie la „*literatura viitorului*" scrisă încă din 1908, o dovadă că autorul nostru nu era cu totul străin de frământările literare de la începutul secolului XX.

Acţiunea evoluează vertiginos, urmează o luptă pe viaţă şi pe moarte în decursul căreia personajele se consumă reciproc.Ca la orice poveste romantică, se adaugă un epilog:

*„A doua zi, la poalele muntelui, trecătorii puteau vedea într-un şanţ, aruncate în ploaie, un grătar cu sârmă ghimpată şi un mirositor plisc de lemn. Autorităţile fură anunţate dar… una din soţiile lui Algazy care avea formă de mătură apăru pe neaşteptate şi… dând de două-trei ori în dreapta şi în stânga, mătură tot ce găsi la gunoi."*

Pompiliu Constantinescu remarca în 1931, în *Vremea* caracterul simbolic al celor două personaje:

*„ …în emblema celor doi asociaţi Algazy et Grummer, primul simbol al negustorului ambulant, al doilea al răbdării sedentare care identifică pe vânzător cu obiectele din magazin."*

Marin Mincu observă în *Studiul introductiv* la antologia sa *Avangarda literară românească* din 1983, că Urmuz era deja convins că literatura clasică a ajuns într-un *„impas"* fiind iminentă o *„distrugere a acesteia şi o recuperare în alţi termen… În textul Algazy & Grummer Urmuz sugerează în mod parabolic această situaţie precară a literaturii."*

*„în maniera sa grotescă, Urmuz ne sugerează că, bazată pe un mecanism al stereotipiilor reluate la infinit, literatura de factură clasică nu i se mai adresează spiritului işi, ca atare, devine imposibil de asimilat".* Afirmaţia aparţine criticului şi editorului Gheorghe Glodeanu în studiul *Urmuz şi poetica antiliteraturii* la volumul lui Urmuz *Pagini bizare* apărut recent, la editura *Limes* din Cluj-Napoca în 2008.

**Cotadi şi Dragomir,**

Este o variantă a schiţei analizate în capitolul precedent, poate mai puţin reuşită dar, în orice caz, mai statică. Schema pe care este alcătuită este următoarea:

*„Cotadi este… cea mai mare plăcere a lui… în afară de aceea de… este că… se mai ştie despre Cotadi că… Despre originea şi rudeniile lui nu se ştie aproape nimic… Se crede că… etc."*

Lucrare mai mult de virtuozitate această schiţă este compusă mai ales din locuri comune alese după aceeaşi tehnică literară. Apreciem că cele două personaje sunt deosebit de sugestive, elementele caricaturale depăşindu-le pe cele pe care le-am numit absurde. Astfel:

*„Cotadi este scurt şi îndesat scurt şi pântecos, etc. Părul negru ca pana corbului e plin de mătreaţă şi încărcat cu sclipitori pepteni de baga… etc."*

Cât despre Dragomir, el este… *„foarte cârn, cu ochii rotunzi şi foarte mobili, având gâtul subţire şi fasonat ca la strung… etc".* Personajelor esenţializate astfel, dincolo de exagerările absurde cu care le împodobeşte autorul, le-ar sta foarte bine într-o băcănie. Pe de altă parte, se pare că – stilistic, - Urmuz nu staţionează tot timpul într-o zonă literară abstractă, în tematica abordată de el găsindu-se şi probleme la ordinea zilei care frământa pe acea vreme populaţia.

*„Cotadi era astupat timp de şase luni pe an de un dop pe care, de câte ori îl trage afară, se încearcă să-l împartă în loturi inalienabile şi să-l distribuie populaţiunii rurale, sperând că va putea rezolva în acest mod, cu totul empric, delicata şi complicata chestiune agraară."*

Despre perechea fantezistă Cotadi şi Dragomir, Pompiliu Constantinescu consideră într-un studiu citat anterior că *„travesteşte viaţa avară a comerciantului."* Matei Călinescu nota în studiul *Urmuz şi comicul*

*absurdului* publicat în 1967 că e cazul *„să consemnăm – oricît ar părea de ciudat – ecoul lui Urmuz în literatura franceză, prin Eugen Ionescu*" la care mai se adaugă influenţe din Alfred Jarry sau experienţe ale reprezentanţilor avangardei occidentale.

Despre Dragomir, Gheorghe Glodeanu mai constată că *„… este prezentat ca un hibrid între om şi maşină"* – fiind, afirmăm noi acum, şi un precursor al literaturii ştiinţifico-fantastice.

**Ismail şi Turnavitu**

Spre deosebire de ceilalţi eroi analizaţi până acum, aceştia se disting printr-o mai mare complexitate sau, dacă se poate afirma asta, o mai mare abstractizare. Pentru prima oară Urmuz depăşeşte portretizarea caricaturală pentru a trece la creionarea unor fiinţe cu totul diferite de cele cunoscute în viaţa cotidiană, îmbinând caracteristici specifice atât regnului animal cât şi cel vegetal sau chiar mineral.

Astfel:

*„Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate. Înainte vreme şi în Gradina Botanică, iar mai târziu, graţie progresului ştiinţei moderne, s-a reuşit să se fabrice unul şi pe cale chimică, prin sinteză."*

Impresionează aici plasticitatea imaginii obţinute. Într-adevăr, pe undeva, numele turcesc Ismail, sugerând ceva rar, exotic, este aici asociat unei fiinţe ciudate cu ochi strălucitori, favoriţi stufoşi şi rochie lungă, care, în acelaşi timp, e şi o plantă ce creşte în Grădina Botanică pe deasupra, fiind obţinută şi pe cale chimică.

Se poate face o apropiere, nu fără dreptate, între această bizară făptură şi aceea denumită Odradek, dintr-o schiţă de Franz Kafka publicată în 1964 în revista Secolul 20:

*„La prima vedere, Odradek oferă înfăţişarea unei bobine turtite în formă de stea şi pare într-adevăr, încolăcită de aţă: la prima vedere ar putea foarte bine să fie capete vechi de aţă încâlcite şi încurcate, de cele mai multe culori şi grosimi. (…)*

*Degeaba mă întreb ce va ajunge. Poate măcar să moară? Tot ceea ce moare a cunoscut un fel de scop, un fel de activitate care l-a consumat. Nu este cazul lui*

*Odradek. Îl vom vedea mâine trăgând după el capete de aţă, rostogolindu-se pe scară la picioarele copiilor mei? El nu strică nimănui, dar gândul numai ca ar putea să-mi supravieţuiască, ideea asta îmi este aproape dureroasă."*

Ce deosebire între spiritualul, grotescul balcanic Ismail al lui Urmuz şi făptura atât de neliniştitoare şi cenuşie kafkiană… Le uneşte însă un anumit mister care la Urmuz nu reprezintă angoasa transmisă de Odradek ci, mai degrabă, hazul, e drept, îndeajuns de amar.

Să-l mai urmărim puţin pe Ismail:

*„El nu umblă niciodată singur, poate fi găsit însă pe la 5 şi 2/1 dimineaţa, rătăcind în zigzag pe strada Arionoaie, însoţit fiind de un viezure, de care se află strâns legat cu otgon de vapor şi pe care în timpul nopţii, îl mănâncă crud şi viu, după ce, mai întâi, i-a rupt urechile şi a stors pe el puţină lămâie…"*

În primul rând, şi aici se apropie mult de ciudata fiinţă a lui Kafka , şi Ismail este o apariţie neliniştitoare circulând în zigzag adică, fără sens, într-un spaţiu familiar – o stradă pe nume Arionoaie – legat fiind de un viezure cu un odgon. Avem impresia că nici acest viezure nu e chiar animalul cunoscut cu acest nume, ci tot o făptură fantastică sugerată probabil de sonoritatea specifică acestui cuvânt.

De altfel, aceşti viezuri sunt cultivaţi într-o pepinieră – posibil sugeraţi de asemănarea fonetică cu alt cuvânt: *zarzăre*, într-o groapă săpată în Dobrogea, unde, de obicei sunt păstraţi bostanii şi unde sunt întreţinuţi… aici Urmuz sare pe alt plan semantic, al verbului „a întreţine", de această dată, iar apoi, viezurii – din plante – se transformă din nou în fiinţe umane de gen feminin – aici reluăm fraza: *„până ce au împlinit 16 ani şi au căpătat forme mai pline"* când… - urmează o formulă judiciară – *„la adăpost de orice răspundere penală, îi necinsteşte pe rând, fără pic de mustrare de cuget."*

Aici, perversitatea lui Ismail suferă şi o interpretare oarecum freudiană. Este drept că aceste făpturi fiind de o factură destul de… „specială", şi relaţiile dintre ele, inclusiv cele sexuale, sunt tot… „speciale" şi nu pot fi judecate după criteriile… omeneşti. De altfel, Urmuz introduce – se pare – pentru prima dată în literatura noastră anumite probleme considerate pe drept cuvânt destul de… dubioase, dar pe care suprarealiştii le-au folosit din plin în literatura lor.

În ce-l priveşte pe Turnavitu, acesta:

*„… nu a fost, multă vreme, decât un simplu ventilator pe la diferite cafenele murdare greceşti de pe strada Covaci şi Gabroveni…"*

Fantasticul urmuzian poate fi apropiat şi de cel folosit în basmele populare. Turnavitu nu putea fi… „ventilator", el era numai pe post de ventilator, el rezervându-şi dreptul de a se transforma în orice altceva în caz de necesitate urgentă. Astfel:

*„… neputând suporta mirosul ce era silit să aspire acolo, Turnavitu făcu mai multă vreme politică şi reuşi astfel* (prin multe „învârtituri" probabil), *să fie numit ventilator de stat, anume la bucătăria postului de pompieri, Radu Vodă"*

Concediat de Ismail pentru că-i îmbolnăvise viezurii, Turnavitu: *„… fire afară din cale de sensibilă şi neputând suporta o atare umilinţă, disperat, îşi pune atunci în aplicare funestul plan al sinuciderii."*

Bufoneria burlescă se transformă brusc în comedie tragică. Această fatală temă va mai apare în scrierile lui Urmuz şi s-ar putea să reflecte, pe undeva, o idee fixă care-l obseda de mult. Urmuz însuşi era*: „o fire afară din cale de sensibilă care, nemaiputând suporta umilinţele vieţii în care era nevoit să trăiască, disperat, îşi pune, până la urmă, capăt zilelor.*

Nici sfârşitul lui Ismail nu este mai puţin tragic şi grotesc: *„Redus astfel la mizerabila situaţie de a rămâne compus din ochi şi favoriţi… a căzut în stare de decrepitudine şi în această situaţie a rămas până în ziua de astăzi."*

Pompiliu Constantinescu nota în plus, în 1931 că în cele două personaje de care ne ocupăm printre altele se ascunde şi „*schema sufletească a politicianului*". Şi acesta ştie - în momentele adecvate scopului său, să se transforme cu măiestrie în „ventilator", strecurându-se, răsucindu-se în spirală, spre culmile înalte ale sferei politice…

Mai mult decât atât, G. Călinescu în celebra sa Istorie a literaturii observă cu sagacitate, *„absurditatea cea mai izbutită… portretistică solemn academică şi parodie a obişnuinţelor burgheze în care se face mereu confuzie între regnuri, animal, vegetal şi mineral…"*

**Gayk**

S-a remarcat de multe ori rolul avut în elaborarea umorului urmuzian specularea *locurilor comune*. Autorul avea un deosebit simţ al limbii, găsea denumirile cele mai sugestive, de la care pornea în elaborarea făpturilor

sale cu aspect fantastic şi absurd, de la acele elemente de limbaj care prin sonoritatea lor specifică ieşeau din comun.

Ştim azi că majoritatea numelor proprii ale personajelor erau culese de pe firmele diferitelor magazine pe care Urmuz se pare că le urmărea cu atenţie şi amuzament, pentru a le împrumuta numele. De exemplu: Gayk, a fost găsit ulterior Saşa Pană într-o reclamă din *Revista modernă* din anul 1898, unde găsea scris: *„EMIL GAYK – Str. Câmpineanu nr. 49, reprezentant al fabricii de velocipete… SINGER et. Comp. Engliterra".*

Desigur, acela era prototipul real al personajului urmuzian. Trebuie să recunoaştem că acel nume sonor, războinic, ca un ordin militar răstit, era cum nu se poate mai nimerit pentru o schiţă inspirată de atmosfera războiului mondial. Pe cât de precis sugerează Algazy figura unui negustor de mărunţişuri, pe atât de potrivit este Gayk pentru un… plutonier major din vremea aceea:

*„Gayk este singurul civil care poartă pe umărul drept un susţinător de armă. El are gâtlejul întotdeauna supt şi moralul foarte ridicat. Nu poate fi ostil multă vreme, dar din privirea-i piezişă, din direcţiunea ce ia uneori nasul său ascuţit… îţi face impresia că este în tot momentul gata să sară pe tine pentru a te ciuguli."*

Un portret de o remarcabilă concentrare stilistică şi care redă cu profunzime caracterul ofensiv, aspru al personajului. Rareori a fost satirizat în literatura noastră, cu atât virulenţă tipul războinicului încrezut şi duşmănos ca în această proză… absurdă.

Ar putea fi comparat doar cu acel caricatural Moş Teacă al lui Anton Bacalbaşa sau cu acel de neuitat portret realizat de Tudor Arghezi în pamfletul său politic, *Baroane.* Şi comportamentul personajului este revelator:

*„Ascuţit bine la ambele capete şi încovoiat ca un arc, Gayk stă totdeauna puţin aplecat înainte astfel că poată domina împrejurimile. Ţine să fie bine pregătit pentru orice eventualitate şi de aceea doarme numai în frac şi mănuşi păstrând asunse sub pernă o notă diplomatică, o cantitate remarcabilă de pesmeţi şi… o mitralieră."*

Portretul este revelator mai mult pentru caracterul său alegoric decât absurd. Admirabil ni se pare faptul că… *„în ora liberă ce-i trămâne se inspiră de la muze cu bocanci".*

Orice război are în sinea sa ceva absurd, nu era nevoie tocmai de proza lui Urmuz ca să ni se demonstreze aşa ceva. Bufoneria începe când Gayk îi refuză nepoatei sale de la pension accesul la mare, din care cauză aceasta … *„se consideră în stare de război – război care îi ţinură angajaţi mai mult de trei ani şi pe un front de şapte sute de kilometri."*

Ce e drept, multe declaraţii de război din istorie au avut drept cauză pretexte atât de … serioase. Dar şi, pacea convenită după aceasta nu putea fi altfel decât… „*ruşinoasă*" – un loc comun al epocii – nepoata obligându-se a-i aduce drept despăgubire*: „o litră de grăunţe sub garanţia şi controlul marilor puteri".*

Credem că această mică fabulă reprezintă mult mai pregnant calamitatea războiului decât multe alte lucrări în stil clasic. Poate fi şi o excelentă alegorie a războiului mondial din 1916, figura ameninţătoare a lui Gayk simbolizând cu succes figura multor militarişti de pretutindeni.

**Plecarea în străinătate,**

În schiţele lui Urmuz analizate până aici accentul se pune anu atât pe acţiune adică pe verb, pe o dimensiune dinamică, ci pe cel static, de portretizare. Metoda este cunoscută, atenţia autorului se oprea asupra unui nume care-i atrăgea atenţia prin misterul său stilistic, dar si acustic, împrejurul căruia broda elemente din cele mai variate, amestecând regnurile animal cu cel vegetal într-o fiinţă năstruşnică pe care o împingea într-o acţiune tot atât de absurdă dar conformă cu ambianţa din care era aleasă. Desigur, aceste personaje făceau parte dintr-un mediu familiar autorului, de ex. *Ismail, Algazy* şi *Cotadi* fiind negustori iar Gayk reprezenta mediul cazon, la fel de cunoscut autorului din vremea de război.

Dar există şi schiţe bazate numai pe elementul dinamic, personajul nemaifiind descris de loc urmărindu-se numai acţiunile sale. Putem urmări aici cu uşurinţă evoluţia unei „*acţiuni pure*" asemănătoare unei fraze muzicale. Eroul devine astfel şi mai enigmatic deşi nu mai puţin viabil decât ceilalţi.

Astfel în povestirea *Plecarea în străinătate*, eroul anonim *„reuşi să plătească şi chiria, ajutat fiind de cele două bătrâne raţe ale sale, care nici de astă dată nu-l lăsară să alerge la mila vecinilor."*

Se pare că în acest caz autorul doreşte parodierea acelui tip de povestiri idilice şi lacrimogene care abundau pe vremea aceea a semănătorismului victorios. Locurile comune fac parte din sfera semantică specifică acestora:

*„Se sui în corabie. Sentimentul puternic şi neînvins de tată îl trase înapoi la ţărm., unde cu o mişcare distrată şi nervoasă şi în mijlocul poporului iubit, îşi cusu două tampoane de sugătoare pe căptuşeala mucegăită a smokingului său."*

Nu interesează atât cine este personajul, ci mai mult acţiunile lui, mai ales cele psihologice. Dacă urmărim cum se transformă personajul în urma acţiunilor sale, ajungem la concluzii interesante.

Cine anume se suie în corabie? La început un om nevoiaş care e nevoit să accepte ajutorul pecuniar al raţelor sale credincioase. Dar, dacă se află în mijlocul poporului iubit, pare a fi un suveran. Oricum, în vârstă.

*„Intrase în al şaptelea an al existenţei sale lăsând în urmă un trecut glorios şi acum zilele îi erau numărate."* Dar apoi, *„îşi aruncă servitorii într-o groapă cu var… Urmează apoi trei impiegaţi definitivi de clasa a treia şi un arhiereu!"*

Oricum am încerca să-l urmărim, eroul în cauză săvârşeşte acţiuni a căror finalizare scapă oricărei logici. Gândirea îndreptată într-o direcţie este mereu abătută din drum într-un zigzag capricios din care nu se poate ieşi. Ciudat pare faptul că fragmentele luate separat, nu au nici un cusur.

Ce e neclar în această propoziţie?... *„plutind liber şi nesupărat de nimeni pe apa rece şi proaspătă şi a pârâiaşului cristalin…"* - nimic decât subiectul. Dar acesta e… „ciocul mătăsos" al personajului principal.

Şi relaţiile personajului cu soţia sa sunt pline de neprevăzut: *„Bătrâna sa soţie refuză însă să-l urmeze roasă de viermele geloziei*" – alt loc comun – *„din cauza legăturilor de inimă ce bănuia că el ar fi avut cu… o focă."*

La Urmuz personajele şi acţiunile lor se află tot timpul într-o mişcare continuă şi dezordonată mereu aflându-se în altă parte decât unde intenţionau să ajungă, făcând mereu altceva decât s-ar fi aşteptat de la ele. Cuprinse parcă de o panică, de o anxietate într-un univers dereglat, ele caută mereu o ieşire pentru ca brusc: *„… să cadă în decrepitudine*".

Finalul este surprinzător:

*„Astfel, nobilul personaj dezgustat de glorie şi de ani luă atunci ultimele dispoziţiuni, renunţă la toate titlurile şi la întreaga sa avere şi …"* – în orice caz, ne-am aştepta la ceva măreţ, înălţător, dar… - *„se dezbrăcă în pielea goală rămânând încins numai cu o funie de tei…"* – din nou o atitudine solemnă: - *„privi încă o dată marea nemărginită*" – ca într-un film american, pentru ca, în cele din urmă: - *„merse şi se înscrise la barou"* – de parcă asta ar fi culmea nefericirii, mai tragică decât o… sinucidere.

**După ploaie,**

*„Ploaia încetase şi ultimele rămăşiţe de nouri se împrăştiaseră cu totul, (…) cu vestmintele ude şi părul în dezordine, rătăcea în întunericul nopţii căutând un locaş de adăpost, (…) Ajunse fără să ştie lângă cripta învechită şi roasă de vremuri a mânăstirii."*

Cum se vede, e un început de roman de „capă şi spadă". O atmosferă încordată, - ne aşteptăm ca eroul, fireşte, un spadasin încercat, să se confrunte cu alţi spadasini sau să se întâlnească cu o persoană mascată din înalta societate. Nu, nimic din acestea. Cu naturaleţe, eroul… *„se apropie de zidul mânăstirii şi o mirosi şi o linse de 5 – 6 ori în şir, fără să obţină nici un rezultat."*

Credem că n-am citit bine dar, se revine la „normal":

*„Contrariat îşi scoase atunci spada şi năvăli în curtea mânăstirii. Fu repede înduioşat de privirea unei…"* – A unei cuvioase maici am crede noi, dar nu: Urmuz iarăşi schimbă planul: *„… a unei găini ce îi ieşise în întâmpinare*."

Jocul continuă schimbând mereu planul. Cititorul este dezorientat dar, acceptă amuzat procedeul. Parodia romanului de aventuri e plină de surprize. Dar, legătura cu realitatea nu e ruptă cu totul, ca la unii scriitori suprarealişti ulteriori lui Urmuz. Acesta nici nu pulverizează fraza ca letriştii contemporani lui. Frazele urmuziene conţin secvenţe logice, tradiţionale dar sensul e mereu schimbat după mai multe planuri de lectură. Discuţia se mută din logic în non-logic, din clar în absurd şi invers. Urmărinm acum extazul personajului înaintea naturii: „După aceea, îşi numără gologanii şi se sui în copac spre a aştepta sosirea dimineţii: Ce splendoare! Ce măreţie! … exclama el în extaz în faţa naturii,

tuşind uneori semnificativ şi sărind din cracă în cracă, în vreme ce, sub ascuns, avea grijă să dea regulat drumul unor muşte…"

Nu e greu de descoperit aici nucleul viitoarei piese de teatru a lui G. Ciprian intitulată *Capul de răţoi.* Este drept, aceasta nu are nici pe departe densitatea şi savoarea originalului.

Parodierea limbajului administrativ, pe care autorul îl cunoştea perfect datorită funcţiei sale, reiese din folosirea termenilor juridici în situaţii cu totul hilare. Personajul îşi arată: *„…actul său de pauperitate care, printre alte scutiri şi avantaje îi conferea dreptul de a sta pe vine deasupra crengii unui copac în mod absolut gratuit ori de câte ori ar fi voit."*

Acţiunile eroului sunt însoţite de o ambiguitate plină de nelinişte. Autorul sondează structuri tulburi ale inconştientului făcând personajele să acţioneze ca-n vise, fără o cauzalitate precisă împinse fiind, de pofte răutăcioase, alteori de instincte primare, şi descrie apoi cu fineţe, apariţia sentimentului de culpabilitate.

*„El însuşi, îndurerat şi decepţionat de pe urma atâtor încercări rele prin care trecuse îşi numără gologanii şi se sui din nou în copac, de unde, de astă dată, se găinăţă asupra întregului teren zâmbind cu perversitate.*

*După aceea, regretând sincer ceea ce făcuse, dar totuşi cu mult profit moralmente, se dete jos, se scutură cu un centimetru şi intonând cântecul libertăţii, vârâ găina sub braţ şi dispăru cu ea în întuneric…"*

**Pâlnia şi Stamate,**

Este un pseudo-roman în patru părţi; pare a fi cea mai închegată creaţie a lui Urmuz. Spre deosebire de descrierile anterioare, unde accentul se punea fie pe portretizarea, fie pe urmărirea acţiunilor unor personaje plăsmuite dintr-o imaginaţie înfierbântată, dar în care şi hazardul îşi avea rolul său – acum avem de-a face cu o construcţie riguros structurată, pentru prima dată cu o „problematică" destul de complexă şi chiar cu unele implicaţii filozofice.

Oricât ar părea de curios, fiind vorba de o proză de „*tip absurd*" compoziţia are totuşi o structură clasică, regulile „de fier" ale acesteia fiind respectate cu străşnicie. În fond, e vorba mai degrabă de o schemă de

roman „ideal" din care să reiasă – sub forma camuflată a absurdului, o idee proprie multor lucrări clasice: *căutarea absolutului*.

Se poate face o apropiere între filozoful Stamate şi personajul clasic, frământat de cucerirea idealului: doctorul Faust. Bineînţeles, respectând proporţiile.

În cele patru părţi se observă o trecere imperceptibilă de la concret spre abstract, de la real spre ideal, de la logic înspre absurd. Această schemă este valabilă şi în modul cum se construiesc frazele. De ex. – felul cum începe romanul cu fraza: *„O masă fără picioare la mijloc bazată pe calcule şi posibilităţi."*

Tehnica este identică cu a textelor analizate anterior, cu deosebire că aici sensul propriu al cuvântului e deviat pe un plan superior, pe cel ştiinţific, abstract. De exemplu – primul cuvânt, foarte concret, cu care se începe fraza:

*„Un apartament bine aerisit, compus din trei încăperi principale, etc…"*

În schimb, ultimul cuvânt, al ultimei fraze ce încheie romanul, reprezintă într-un fel ţinta spre care tinde întreaga construcţie; absolutul:

*„Stamate aleargă şi astăzi nebun, micşorându-şi mereu volumul, cu scopul de a putea odată pătrunde şi dispărea* în infinitul mic."

Întregul capitol iniţial e constituit dintr-o vastă descriere minuţioasă, am putea zice „balzaciană" a cadrului de pornire al acţiunii:

*„Un apartament bine aerisit, dar fără uşi şi ferestre, format din trei încăperi principale având terasă cu geamlâc şi sonerie."* Ni se pare sugestiv, încă de la început, felul cum este concepută compartimentarea universului real al lui Stamate.

Încăperile principale, somptuoase, pe cât de luxoase, pe atât de inutile întrucât familie Stamate nu locuieşte acolo ci… la subsol: „*într-o subpământă*." Ce e drept, prima cameră, veşnic „*pătrunsă de întuneric*" formând un univers închis, care produce deci strâmtoare sau… angoasă, are şi câteva legături cu exteriorul. Cu ajutorul unui tub, prin care „*uneori iese fum şi prin care se poate vedea, în toiul nopţii, cele şapte emisfere ale lui Ptolomeu, iar în timpul zilei doi oameni cum coboară din maimuţă şi un şir finit de bame uscate, alături de Auto-Kosmosul infinit şi inutil…"*

Într-a doua sală, interiorul turc, decorat cu mult fast, şi care conţine *„tot ceea ce luxul oriental are mai rar şi mai fantastic, cu nenumărate covoare de preţ, săbii încă pătate de sânge eroic şi cu pereţi măsuraţi, între timp, cu compasul, spre a nu scădea la întâmplare"* – în care, desigur, Stamate nu avea acces, - constituie pare-se idealul terestru al familiei lui Stamate, care se află legată de un ţăruş aflat *„într-o încăpere scundă"* unde ajungi *„cu ajutorul unui cărucior* (auxiliar mecanic simbolizând ştiinţa)*, pus în mişcare cu o manivelă".*

Legătura existentă între încăperea sinistră unde se află legat Stamate şi apartamentul luxos de sus, se poate face *„printr-un canal răcoros al căruia unul dintre capete nu se ştie unde se termină".* Aici, de fapt, se află miezul problemei; în acel capăt al canalului care de fapt, deschide perspectiva absolutului spre care tinde Stamate dar de care familia sa nu se interesează deloc. Aceasta aspiră la „mai mare" – în apartamentul de lux de la etaj.

În capitolul al doilea e portretizat amănunţit Stamate: *„om demn"* (pe plan real, logic) dar şi *„unsuros"* (în caricatural), şi de o formă *„aproape eliptică"* (o prăbuşire semantică în plan absurd).

Sunt şi idei, locuri comune ce revin cu insistenţă în această proză, reflex posibil al necazurilor administrative suferite de dl. Demetrescu-Buzău:

Personajul e silit *„din cauza nervozităţii excesive … să ia seara, prin biserici, instantanee de pe sfinţii mai în vârstă pe care le vinde copilului Bufty care are avere personală".* Este un negoţ nepermis pe care nu l-ar fi făcut Stamate dacă nu era cu totul *„lipsit de mijloace"*.

Nu greşim observând – dincolo de absurdul şi burlescul situaţiei – o problemă de existenţă gravă, chiar tragică, pe care trebuia să o suporte nu numai personajul ci chiar autorul său. Cu sarcasm şi ironie dureroasă scriitorul şi-a realizat un fel de autobiografie simbolică.

Dar Stamate e şi filozof. „într-una din zile, ocupat fiind cu obişnuitele-i treburi filozofice, i se păru o clipită că a pus mâna şi pe cealaltă parte a *„lucrului în sine"* . Numai că tentativa se dovedeşte iluzorie, - chemarea realităţii concrete e mai puternică: *„fu distras de o voce femeiască ce mergea drept la inimă".*

Era vorba de o sirenă venită prin tubul de comunicaţie tocmai din adâncul istoriei şi a mitologiei antice. Pentru prima oară Urmuz depăşeşte absurdul cotidian şi, lărgindu-şi câmpul preocupărilor cu teme din mitologia elenă se arată a fi un bun cunoscător şi al literaturii clasice. Nu se poate stăpâni să nu facă o aluzie, desigur ironică, asupra capodoperelor homerice, în special *Odiseea:*

*„În luptă puternică cu sine pentru a putea să nu cadă pradă ispitei, Stamate închirie atunci o corabie şi, pornind în larg, îşi astupă urechile cu ceară împreună cu toţi matrozii.*

*Sirena deveni însă tot mai provocatoare… Ea îl urmări pe întinsul apelor cu cântări şi gesturi perverse până ce o duzină de Driade, Nereide şi Tritoni avură tot timpul să se adune din larguri şi adâncuri şi să aducă pe o superbă cochilie de sidef o inocentă şi decentă pâlnie ruginită"*

După cum se vede, Urmuz nu cultivă absurdul „în sine", creaţii lui nu sunt întru totul antilogice ci, în felul în care-şi structurează datele acţiunilor personajelor sale, lasă a se întrevedea sensuri mai adânci. Elementele mitologice nu au doar un rol ilustrativ, cum ar părea la o privire superficială, ci se integrează firesc în universul material şi ideal al povestirii. Se îmbină o problemă erotică cu una filozofică. Stamate, însetat de absolutul filozofic caută „cealaltă jumătate a lucrului în sine" cum comentează cu ironie autorul. Dar e atras de fiinţe mitologice licenţioase spre o dragoste perversă şi incestuoasă cu o … pâlnie ruginită.

Pâlnia, ca *obiect simbolic* este analizată diferit de exegeţi. Ion Pop în *Tribuna* din 1967 afirmă*: „Simbolistica erotică pe care o cumulează pâlnia nu pare a acoperi întreg sensul ei. Suntem înclinaţi a vedea aici o primă mărturie despre funcţia pe care o are obiectul în procesul de alienare al omului; atracţia spre o altă treaptă a materiei, care în celelalte scrieri urmuziene va participa deja la însăşi alcătuirea fizică a personajelor.*

*Pâlnia are aici un rol provocator al dezechilibrului vital ce poate fi raportat l viziunea suprarealistă asupra obiectului smuls din mediul său firesc, „dezrădăcinat" şi generator, de aceea, al neliniştii şi al misterului*".

*„În preajma pâlniei perfide* – constată şi Marin Sorescu în *Luceafărul* din 1968, - *Stamate nu poate rezista ispitei. Are iluzia unei experienţe noi şi*

*fundamentale. Ce îl tulbură mai ales, e faptul că pâlnia răspunde cu un capăt în afară, în mister – o tocmai aici voia el să-şi rezume cercetările sale".*

Drama lui Stamate constă în faptul că vrea să împace inefabilul feminin cu „*cerinţele superioare ale ştiinţei*" – şi i se pare la un moment dat că această pâlnie miraculoasă este singura fiinţă capabilă să-i satisfacă ambele cerinţe.

Ca în orice roman „fericirile mari sunt totdeauna de scurtă durată" iar Stamate e trădat de pâlnie cu Bufty – meschinul său fiu mic şi gras şi blazat. Disperat, în aruncă *„cu dispreţ pe amândoi în Nirvana"* - apoi „după ce mai privi odată prin tubul de comunicaţie Cosmosul cu ironie şi indulgenţă" – se hotărî să se sinucidă.

Sfârşitul eroului este concretizat într-o imagine halucinantă, unică în literatura noastră. Pentru prima oară un erou de roman se năpusteşte în absolut.

Pompiliu Constantinescu, în studiul mai sus citat, afirmă*: „În Pâlnia şi Stamate, autorul satirizează burghezul fără imaginaţie".*

Despre: „*inevitabila descripţie de interior într-un roman* – e vorba de *Pâlnia şi Stamate* – Ov. S. Crohmălniceanu constata în studiul *Literatura română între cele două războaie,* scris în 1972 – *e împinsă cu o vicleană cultivare a formulelor curente la rezultate hilariante".*

**Fuchsiada,**

Poemul eroico–erotic şi muzical în proză *Fuchsiada* a fost descoperit printre manuscrisele lui Urmuz după moartea acestuia de scriitorul Saşa Pană care l-a şi publicat. Editorul presupune că motivul pentru care autorul şi-a ţinut ascuns acest poem în timpul vieţii este că numele personajului principal „a fost împrumutat după numele compozitorului şi pianistului Theodor Fuchs (n. 1878 deci contemporan cu autorul nostru), şi căruia probabil, n-a voit să-i producă supărări."

*„Era în Urmuz* – observa P.P. Panaitescu în 1939 în volumul său de *Menţiuni critice – o mare vervă creatoare, o fantezie neostoită, capabilă nu numai să implice datele realităţii curente, să le amestece şi să le dea, la fel ca jocul norilor, forme noi, îndrăzneţe şi uimitoare proprii tuturor mitologiilor, dar chiar să evolueze spre basme, (…)*

*E cazul Fuchsiadei în care se poate urmări linia clasică a mitologiei elene față de libertinajul fantezist al mitologiilor nordice. Tema muzicii imaculate, dacă ne putem exprima astfel, este tratată după tipicul aproape consacrat al literaturii clasice".*

Între cele două opere urmuziene Pâlnia şi Stamate şi Fuchsiada se pot observa mai mult asemănări decât deosebiri. De ex. ambele personaje principale, Stamate şi Fuchs, sunt pasionate de cercetări abstracte filozofice şi muzicale. În amândoi se duce o aprigă luptă interioară între pasiunea abstractă pentru ştiinţă şi artă pe de-o parte, şi între tentaţia erotică.

În privinţa „aspectului fizic", Fucs se aseamănă mai mult cu Ismail decât cu Stamate. Dacă burlescul oriental Ismail compus din ochi, favoriţi şi rochie, reprezintă cumva elementul balcanic, pianistul Fucs sugerează o ambianţă artistică mult mai sofisticată. Astfel:

*„Sunetele ce îl compuneau, alterându-se prin trecere de timp, degeneraseră; unul într-o pereche de mustăţi cu ochelari după ureche, pe când altul în o umbrelă care, împreună cu un soldiez ce îi mai rămase, dădură lui Fuchs forma precisă, alegorică şi definitivă."*

Fiinţă năzdrăvană, Fuchs se dezvoltă ca-n basme reuşind să se ducă imediat*: „La conservator, unde termină de studiat armonia şi contrapunctul şi absolvi cursul de pian în câteva minute."*

Avem impresia că această creaţie este mult diferită de cele anterioare care se bazau pe alegorie şi fantastic. Astfel, aluziile mitologice din *Pâlnia şi Stamate* s-au dezvoltat aici în sensul cuprinderii întregului *Olimp* mitologic cu zeii şi zeiţele sale. Muzica lui Fuchs atrage într-o noapte atenţia zeiţei Venus care trimite-n jurul lui; „mai multe slujitoare terestre ale amorului, îmbrăcate în alb străveziu, cu buzele încarminate şi ochii umbriţi, care-l evocă ca într-un cor antic: „Dragă Fuchs, dă-mi dragostea ta imaterială…"

Scena aceasta, romantică şi grotescă în acelaşi timp, ne evocă o imagine dintr-un film cu Charlie Chaplin unde acesta, îmbrăcat în costum hilar de păstor este înconjurat de bachante.

Este una din cele mai ascuţite satire despre unele spectacole teatrale sau a unor lucrări literare care speculau farmecul dubios, dulceag şi

melodramatic al unei antichităţi deformate. Un asemenea idilism trandafiriu şi siropos era de altfel frecvent pe vremea literaturii semănătoriste din timpul vieţii lui Urmuz:

*„Apoi îl luară pe Fuchs şi-l purtară uşor pe braţe moi şi voluptuoase până la capătul unei scări de mătase făcute din portative, scară ce fusese agăţată de balconul Olimpului unde Venera îl aştepta."*

Iată, strecurat cu grijă într-un episod burlesc un omagiu adus artei muzicale de valoare:

*„I se impunea lui Fuchs obligaţia de a distruge snobismul şi laşitatea cugetării în artă, de pe meleagurile pământene."*

Urmuz nu şi-a manifestat dispreţul pentru arta clasică majoră precum au făcut ulterior unii artişti modernişti, nici nu a avut intenţia de a „revoluţiona" arta literară.

De altfel, precum eroul său Fuchs: *„deprimat, deconcentrat, scârbit de oameni ca şi de zei, de amor ca şi de muze, el îşi va găsi liniştea în mijlocul naturii nemărginite."*

„*Cu Fucsiada* – conchide Geo Bogza în 1931, - *ni se întăreşte tot mai mult convingerea că broderia paralogică în care Urmuz şi-a îmbrăcat stilul şi substanţa povestirilor nu este jocul facil al unei minţi fanteziste, ci rezultatul unor experienţe de scrâşnete care i-u revărsat peste cerneală un botez din sângele propriu…"*

Conchidem acest capitol cu aprecierea criticului Pompiliu Constantinescu despre această opera literară privită ca un *„omagiu învăluit în stângăcii poetice şi absurdităţi voite al libertăţii în artă."*

**Puţină metafizică şi astronomie,**

În 1967 scriitorul Saşa Pană o fabulă inedită a lui Urmuz intitulată *Puţină metafizică şi astronomie.* Este un text neterminat cu totul diferit de operele precedente în care autorul lui Stamate încerca să pună, poate să şi rezolve, o problemă de ordin filozofic.

*„La început – ziseră toţi comesenii laolaltă – nu este adevărat că „Cuvântul a fost la Dumnezeu şi că D-zeu a fost cuvântul". La început – afirmară ei cu tărie… a fost alfabetul surdo-mut (!)"*

Este o discuţie a celor învăţaţi, în timp ce *„plebea ideologă şi ignorantă”* aştepta afară… rezultatul negării ironice a cuvântului biblic. Discuţia este amuzantă şi, într-un fel, distractivă deşi, cu tot umorul involuntar, problema rămâne a fi de rezolvat. Aici autorul a încercat un text de tip special, un fel de eseu filozofic şi umoristic în acelaşi timp.

Încercarea nu a reuşit, de altfel, „astrele crescute la Maternitatea cerească” n-au nici pe departe savoarea şi farmecul făpturilor groteşti, fantastice dar totuşi atât de pline de viaţă cum erau Ismail sau Gayk.

Totuşi, ar avea interes faptul că viziunea urmuziană asupra universului, aşa cum reiese din această încercare literară, este destul de modernă dovedindu-se în acelaşi timp, sceptic sau ironic la adresa unor sisteme religioase. Autorul rămâne conştient asupra complexităţii problemei. La ultima interogaţie a textului: *„… merită osteneala să ţii să descoperi numai o singură cauză şi cea dintâi când ea însăşi ţine cu atâta îndărătnicie să dea din ea numai multiplicitate, încâlceală şi contradicţie?”*

La o întrebare retorică se poate răspunde simplu:

„Nu, nu merită osteneala…”

**Cronicari,**

Este singura încercare de tip poetic scrisă de Urmuz, o faimoasă „fabulă”:

*Cică nişte cronicari*
*Duceau lipsă de şalvari*
*Şi-au rugat pe Rapaport*
*Să le dea un paşaport*
*Rapaport cel drăgălaş*
*Juca un carambolaş*
*Neştiind că – Aristotel*
*Nu văzuse ostropel*
*„Galileu! O, Galileu!*
*Strigă el atunci mereu*
*Nu mai trage de urechi*
*Ale tale ghete vechi”*

*Galileu scoate-o sinteză*
*Din redingota franceză*
*Şi exlamă… Sarafoff,*
*Serveşte-te de cartofi!*
*Morala:*
*Pelicanul sau babiţa.*

Scriitorul Saşa Pană ne informează că această „operă poetică" a fost compusă de Urmuz în timpul unui chef la Lacul Tei pe rime propuse de un coleg. De remarcat faptul că, dacă poezia clasică este prin excelenţă un monolog, fabula se bazează pe dialog. Ori titlul acestei poezii, spre deosebire de fabulele tradiţionale ex. *Greierele şi furnica* – evită dialogul. De la antonimie accentul se mută pe sinonimie. În schimb, morala acestei fabule seamănă cu un titlu doar că *„pelicanul"* este acelaşi lucru cu… *„babiţa"*. Fabula deci, e şchioapă şi nerealizată - e *„antifabulă"*.

Observăm structurarea poeziei pe unităţi logice de câte două versuri care – extrase din context par logice iar absurdul provine din îmbinarea lor într-o construcţie arbitrară. Mai e de remarcat că poezia s-a realizat „pe rime date" . Acestea formează singurul element unificator al construcţiei, sensul nu interesează, i,portant este să se găsească cuvintele ce se atrag prin asemănare de rimă, nu de sens.

Este de crezut că Urmuz nici nu a intenţionat să răstoarne literatura nici măcar să propună uin nou program poetic cum au încercat moderniştii suprarealişti. Spre comparaţie propunem manifestul revistei *Unu* redactat de Saşa Pană:

*„Cetitor, deparazitează-ţi creierul*
*Strigăt în timpan*
*Avion*
*t.f.f. radio*
*televiziune şaptezecişase h.p.*
*marinetti*
*breton*
*vinea*

*t.z.a.r.a.*
*ribemont – dessaignes*
*arghezi*
*brâncuşi*
*uraa uraaa uraaaaaa*
*arde maculatura bibliotecilor*
*a et. p. Ch. n.*
*1.2.3.4.5.6.7.8.9.100000000*
*sau îngraşă şobolanii*
*scribi*
*aţibiduri*
*sterilitate*
*smaniţa muscaria*
*eftimichalachisme*
*brontozauri*
*hooooooooooooooooo"*

Evident, aici e vorba de cu totul altceva. Această avalanşă de substantive, nume proprii, cifre, huiduieli şi imprecaţii au, de fapt, un scop precis şi – cu toată absurditatea violent afişată, senul textului e clar: „Jos cu arta veche! Uraa! Pentru arta şi tehnica nouă!"

În acelaşi timp, „fabula" urmuziană pare, într-un fel, clasică faţă de manifestul respectiv – conţine o rimă alăturată şi ritm regulat, în timp ce Saşa Pană a pulverizat şi ritmul şi rima în textul său.

În altă ordine de idei, unităţile de sens se înlănţuie firesc unele cu altele, având o continuitate logică deşi, pe alt plan semantic, ca în jocul de societate numit *„Telefonul fără fir"* în care fiecare trimite celuilalt o informaţie care pe parcurs îşi pierde treptat, sensul iniţial. Prin cele spuse este evident că Urmuz şi-a precedat predecesorii în chip creator.

## Observaţii generale

Opera lui Urmuz în ansamblu este extrem de restrânsă ca întindere dar, cum s-a văzut, bogată în semnificaţii. Se menţine un mister: care să fie motivul care l-a determinat pe autor să se mulţumească doar cu aceste câteva pagini, când talentul său autentic şi fantezia sa scăpărătoare l-ar fi putut îndemna spre scrierea unor opere de dimensiuni mult mai mari. Acesta poate fi acela că Urmuz nu s-a considerat niciodată mai mult decât un scriitor amator, el compunea doar pentru plăcerea sa şi a prietenilor săi, ţi a fost nevoie de insistenţele lui Tudor Arghezi pentru a se hotărî a le face publice. Alt motiv era acela că el se considera mai ales compozitor de sonate muzicale şi numai în ultimul rând şi scriitor.

Această interpretare nu lămureşte prea mult lucrurile. E limpede că autorul nu a urmărit crearea unei galerii vaste de personaje, nici dezvoltarea unor acţiuni vaste care să intre în nuvele sau chiar în roman.

El făcea parte din acea categorie de autori care obişnuiesc să-şi aleagă câteva teme preferate pe care să le perfecţioneze cu răbdare de bijutier până ce se încheagă în compoziţii limpezi şi armonioase.

Exceptând fabula „*Cronicari*" pe care o putem considera a fi ocazională, celelalte opere au fost centrate de la bun început pe anumite motive pe care apoi le-a dezvoltat începând cu perioada când era magistrat în comuna Ghergani prin 1908, până la 1923 în preajma morţii sale.

Astfel, trei compoziţii sunt centrate pe aspectul fizic al unor negustori, caricaturizate ş care ar constitui un *ciclu balcanic*: *Ismail şi Turnavitu, Algazy şi Grummel*, şi *Dragomir şi Cotadi.*

Un loc aparte îl are schiţa *Gayk* ce cumulează locuri comune din *presa de război.*

Vi la rând două compoziţii în care personajul principal nici măcar nu e descris ci i se prezintă numai acţiunile, deosebit de arbitrare, în funcţie de stări sufleteşti oscilante – ar fi *ciclul psihologic*: *După furtună şi În străinătate.*

Locul central al operei este ocupat de cele două compoziţii vaste, riguros elaborate pe baza regulilor clasice ale compoziţiei şi în care, pentru prima dată, problematica este de mai mare profunzime.

E vorba de micro-romanul *Pâlnia şi Stamate* în care, dincolo de forma absurdă, ne este revelat zbuciumul sufletesc al unui om frământat de probleme filozofice şi de conştiinţă precum şi poemul eroico-erotic *Fuchsiada* în care, pentru prima oară, autorul îşi dezvăluie în mod explicit concepţiile artistice.

Ca o simplă curiozitate amintim şi schiţa eseistică neterminată *Puţină metafizică şi astronomie.* Trebuie să recunoaştem că valoarea artistică este destul de inegală şi nnici nu se putea mai mult în condiţiile date. De multe ori construcţiile sunt greoaie, stilul bolovănos.

De asemenea, locurile comune pe care le-a concentrat cu sârguinţă desfiinţându-le în construcţii logice cu totul neobişnuite rămân totuşi, *locuri comune*. Studiul acestora a fost realizat cu măiestrie de Tudor Vianu. Urmuz rămâne în literatura noastră ca promotor al literaturii absurdului fiind, în continuare, preluat şi valorificat cu rezultate inegale, de urmaşii săi.

## EXEGEZA OPEREI LUI URMUZ

**Stephan Roll,**

Opera lui Urmuz a fost însoţită, încă de la apariţie, de aprecieri din cele mai contradictorii mergând de la negare totală până la exaltare dincolo de limite de partizanii literaturii de avangardă. Nu se intenţionează aici o analiză exhaustivă a acestei teme. Sunt urmărite acele luări de poziţie care aduc ceva nou, inedit şi poate mai pătrunzător asupra vreunui aspect semnificativ al operei urmuziene.

Încă din 1929 autorul Stephan Roll, adept al constructivismului, una din nenumăratele ramuri ale suprarealismului modernist, i-a dedicat lui Urmuz un omagiu intitulat *Scurt circuit* în revista Unu, în care încearcă o primă analiză stilistică a personajelor sale:

*„Eroii lui ne sunt apropiaţi prin capriciile pentru care, câteodată, toţi suntem slabi, fictivi, camuflaţi, (…) Eroul lui nu e nici isteţ, şi nici umil. Nici un Păcală, nici un Don Quijotte, nici o afinitate cu ei, nici un optimist convins – ci numai personaje incongruente în caruselul fanteziei autorului lor."*

Recunoscându-i valoarea şi originalitatea umorului, uneori chiar trist, apăsător, Stephan Roll regretă că Urmuz s-a născut: „şi s-a produs într-o clipă improprie nervurii lui". Probabil că: *„dacă mişcarea din Zurich, cabaretul Voltaire l-ar fi avut acolo în pusul propice lui, s-ar fi culminat în producţie, în curaj şi şi-ar fi desfăcut întreaga individualitate."*

Apreciem justeţea afirmaţiilor având numai unele obiecţii privind stilul destul de alambicat al autorului, caracteristic pentru cele mai multe cronici literare de acea vreme.

**Ion Biberi,**

Aduce un punct nou de vedere în analiza operei urmuziene în volumul său *Studii despre literatura română contemporană* din 1937. Este apreciat acel aspect al operei care exprimă mai exact îmbinarea realităţii cu visul:

*„Eroii lui Urmuz au aceeaşi inconsistenţă, acelaşi desen neclar ca şi personajele de vis. Ele nu neagă existenţa cotidiană, pentru că ele nici nu o cunosc. Ele trăiesc pur şi simplu, într-o altă realitate, care nu are nici un contact cu a noastră. Între lumea lor şi realitate este aceeaşi opoziţie care separă starea de trezie de somn"*

Este probabil ca Urmuz să nici nu fi intenţionat ca să realizeze o literatură inspirată direct din lumea viselor. Specificul absurdului său e altul, constă din concentrarea, din îmbinarea celor mai eterogene elemente concrete, dându-le o viaţă aparte, deosebită mult de imaginile fluctuante care ne pot apărea în vise.

*„Literatura lui Urmuz pare să ilustreze activitatea pură, abstractă, incoerentă şi cu un minimum de elemente concrete care defineşte anumite vise. Absurdul devine aici un principiu la fel de valabil cum este logica pentru omul normal. Libertatea totală a spiritului se transformă în frumuseţea lucrului gratuit, insurecţia omului împotriva tiraniei vieţii şi a logicii*", este de părere Ion Biberi în studiul amintit anterior.

Sunt pătrunzătoare apropierile stabilite de autor între opera urmuziană şi cea kafkiană mergând până la ideea unei afinităţi între aceştia până la apartenenţa la aceeaşi familie spirituală. Această afirmaţie porneşte de la faptul că în opera lor se regăsesc: *„aceeaşi psihologie, aceeaşi viziune şi aceeaşi atmosferă străină".*

Diferenţele apar în măsura în care eroii lui Kafka sunt plasaţi „într-un spaţiu deformat, se înţelege, dar un cadru material şi perceptibil" în timp ce universul lui Urmuz s-ar caracteriza exclusiv printr-o *„transpunere a oniricului în real"*.

Este de remarcat valoarea literară a acestor analize subtile şi faptul că pentru prima dată cititorii francezi au aflat din acest studiu scris în limba franceză, despre existenţa scriitorului modernist român, Urmuz.

**P. P. Perpessicius,**

Ceva mai târziu, în 1938 criticul şi istoricul literar P. P. Perpessicius în recunoştea lui Urmuz; în *Menţiunile* sale *critice*, *„scânteietor şi meteoric talent*" a cărui operă a surprins; *„saltul, în cazul de faţă şi mortal, efectuat de unul din cei mai personali autori de basme, noi, de pe trapezul acestei vieţi de toate zilele în genunea fără întoarcere a morţii"*.

Deşi de mică amploare, opera urmuziană i se pare a fi *„îndestulătoare pentru a marca în istoria scrisului o dată"* şi pentru a-i asigura autorului *„o pagină a sa proprie"*.

Recenzentul a mai observat că tipărirea acestor pagini a dat un real impuls noii literaturi uşurând accesul publicului cititor la literatura contemporană de tip fantastic şi absurd.

Faptul că Urmuz solicitase ca sub schiţa *Algazy şi Grummel* să fie aşezată însemnarea „pagini bizare" dovedea că se temea ca basmele sale să nu fie răstălmăcite deci anulate în însăşi raţiunea existenţei lor.

O altă observaţie a lui P. P. Perpessicius este asemănarea personajelor lui Urmuz cu cele din… *„teatrul de păpuşi"* ceea ce le conferă o altă perspectivă centrată pe un anume aspect *„mecanic, schematic"* al lor.

Spre deosebire de alţi exegeţi, criticul acesta remarcă *„valoarea literară deosebită"*a scrierilor urmuziene. Ele cuceresc *„prin chiar excesul lor de absurditate"* care nu pot fi privite decât ca *„jocul amuzat şi involuntar al unui temperament prin excelenţă satiric"*.

Cu fineţe psihologică exegetul analizează *„plăcerea sadică a copilului ce demontează jucăriile"* ca şi nefericirea scriitorului de a nu întâlni în realitate *„viaţa factice a păpuşilor"*.

Concluzia criticului este că *„dacă Urmuz s-a suprimat de bună voie, lumea creată de el continuă să trăiască şi să intereseze”.*

**G. Călinescu,**

Deşi se arată mai puţin receptiv la arta urmuziană, G. Călinescu observă în; *Principii de estetică*, publicate în 1939, că în absurditatea constatatî în *Ismail şi Turnavitu „este remarcabilă demnitatea stilistică, liniştea de mare prozator clasic din care, prin contrast, fireşte, iese şi comicul”.*

Autorul se declară a fi împotriva prozei absurde de tip urmuzian din raţiuni de ordin estetic: *„Urmuz nu este un automatic ci un simulator de automatism. Căci un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconştientului. Urmuz dimpotrivă, de câte ori este pe punctul de a cădea într-o asociaţie normală, fuge de ea cu bună ştiinţă, dovedindu-şi permanenta luciditate. De unde şi comicul. Fugind de mecanica asociaţiunii conştiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociaţiune şi acest mecanism provoacă râsul.”*

Această tehnică literară este demonstrată cu un fragment din „incipit-ul” romanului în patru părţi *Pâlnia şi Stamate*. Este demn de remarcat faptul că *„ori de câte ori e pe cale de a se stabili o relaţie comună, Urmuz o strică printr-o relaţie absurdă şi totuşi posibilă pe alt plan de gândire”.*

Un exemplu concret: - masa este bazată (până aici, totul este logic, normal), .. pe calcule şi probabilităţi. Aici: „Urmuz cade singur într-o convenţie de a se menţine în absurd, şi - unde e convenţie nu e loc pentru creaţiune”.

Bine-nţeles, privind lucrurile din această perspectivă, G. Călinescu restrânge, în mod voit, problematica urmuziană la o problemă formală, un automatism facil care se bazează doar pe elementul absurd şi – afirmă el – e lipsit cu totul de orice valabilitate artistică.

Este de acceptat o asemenea poziţie ca un punct de vedere, valabil în principiu. Cât priveşte, dacă proza lui Urmuz are sau nu o valabilitate artistică, se constată că aceasta nu i-a fost refuzată de alţi cercetători care, analizând opera mai în profunzime, au găsit în aceasta şi altceva decât o simplă farsă umoristică. Se poate remarca încă o particularitate a scrierii

lui Urmuz, anume că aceasta suportă orice interpretări, inclusiv pe accea a lui G. Călinescu.

**Tudor Vianu,**

În 1946, în studiul Figuri şi forme literare, criticul şi esteticianul Tudor Vianu a notat în treacă observând într-o antologie de texte literare de Vladimir Streinu şi o lucrare a lui Urmuz:

*„Surpriza nefericitului Urmuz n-ar fi fost mică văzându-se acum într-o Antologie. Cazul său merită totuşi atenţie."*

Stabilind o legătură între Urmuz şi opera scriitorului englez Lewis Caroll, Tudor Vianu constată, în legătură cu operele cercetate, două izvoare ale stilului:

Mai întâi e vorba de persiflarea *clişeelor limbii*; când Urmuz scrie în stilul anunţurilor de închiriat: *„… un apartament bine aerisit, compus din trei camere, etc."* – el întrebuinţare asociaţiile de cuvinte tipice, acelea pe care oamenii le folosesc fără a se gândi cu tot dinadinsul la ele şi satirizează astfel gesturile automatice ale vorbirii.

Când însă Urmuz vorbeşte despre „*Tubul din care coboară doi oameni din maimuţă"* el speculează *echivocul* conţinut în cuvântul coboară şi obţine un *nonsens* asemănător cu cele ale lui Lewis Caroll.

Este regretabil că Tudor Vianu nu a găsit de cuviinţă să se oprească mai mult timp asupra textelor: *„nefericitului şi bizarului Urmuz…"*

**Lucian Boz,**

Un autor cu totul necunoscut astăzi dar care aduce o contribuţie mai substanţială la explicarea misterului care de degajă din opera lui Urmuz. Este pentru prima dată când modul cum este construit comicul acestuia este pus în legătură cu estetica filozofului Henry Bergson privitor la: *„suprapunerea mecanicului asupra viului"*.

Se mai poate reţine o altă remarcă interesantă privitor la umorul urmuzian: *„… este inexistent sau este o mască asemenea acelor hidoase măşti totemice ale genialelor tragedii ioniene, ascunzând totuşi, cu iscusinţă, tragicul."*

Tragedia ascunsă care a caracterizat biografia autorului lui *Cotadi şi Dragomir*, nu se putea să nu răzbată în opera aparent umoristică pe care o cunoaştem. Acest lucru este observat cu multă fineţe de recenzent:

*„Iată, reciteşti poemele lui. Ceva enigmatic, dureros se desprinde din acrobaţiile absurde. Ca o taină pe suflet, ca un palimpsest, pe care trebuie să-l descoperi acidulând semnale din adâncimi."*

Stângăcia scrisului lui Urmuz este explicată de critic prin străduinţa prozatorului de a se exprima dincolo de normele literare:

*„Rămâne: condensarea ultimă dincolo de stil, dincolo de ornamentul artificial. Fără mijloace de expresie, Urmuz recurge la o prezentare quasiesenţială a caracterului unui personaj."*

Lucian Boz consideră îndreptăţit fetişismul care se practica pe vremea aceea pentru Urmuz în măsura în care se adresa unui om unic şi care a experimentat cu preţul vieţii, noi formule de gândire şi de creaţie.

Referindu-se apoi la perspectivele, nu atât ale prozei urmuziene cât a literaturii derivate din ea, Lucian Boz constată că deşi: *„… a fost o experienţă necesară, o tapă în dialectica lucrurilor, ar fi profund fals şi dăunător dacă s-ar vedea în el un deschizător de drumuri şi un izvor al tămăduirii".*

Despre urmaşii, mai bine zis, imitatorii lui Urmuz, nu putem fi decât de acord cu acest critic în ideea că toţi aceştia… au eşuat lamentabil.

**Matei Călinescu,**

Pe măsura trecerii anilor, este firesc ca în cercetarea faptelor să apară noi probleme, noi puncte de vedere. Reluând peste ani, discuţia despre opera lui Urmuz, Matei Călinescu va aprecia: *„unele dintre formele adâncii şi alarmantei crize spirituale care se desfăşoară în cadrul sistemului capitalist modern."*

O caracteristică a acestei crize i se pare a fi fenomenul de alienare despre care criticul observă; într-un articol publicat în Viţa românească din 1966:

*„… fie că a voit-o, fie că nu, Urmuz este, cronologic vorbind, unul din cei dintâi scriitori care ne pun în faţa alienării prin limbaj văzut ca o fatalitate care ni se înfăţişează în coordonatele comicului, ale bufonului chiar, dar străbătute de un fior existenţial."*

Consacrarea conceptului de *„alienare prin limbaj"* a fost, după afirmaţia autorului citat, odată cu piesa de teatru absurd a lui Eugen Ionescu: *„Cântăreaţa cheală"*.

Alt concept, aplicat la Urmuz de Matei Călinescu în studiul amintit este cel de *„tragedie a limbajului":*

*„… a unui limbaj lipsit de funcţia esenţial umană a comunicări, dar căpătând în schimb o hipertrofică funcţie magică, aceea a transformării mitului în real, în obiectul însuşi care a fost numit."*

Pe plan vizual, se mai aminteşte în studiul amintit şi de *„tehnica pop-art-ului"* contemporan care ne prezintă nu fără o anume ironie: *„o agresiune a obiectelor, o invazie haotică a lor în domenii care le fuseseră înainte interzise"*.

**Eugen Ionescu,**

Se alătură exegeţilor operei urmuziene într-un articol din publicaţia germană Aczente, reprodus apoi, în 1968 în revista *Viaţa românească.* Analiza este atât de pătrunzătoare încât redactorul revistei *Aczente* crede că personajul Urmuz nici n-a existat în realitate decât numai în fantezia dramaturgului Eugene Ionesco. Acesta îl recunoaşe deschis pe Urmuz ca model literar, iar în explicaţia pe care o oferă cititorului, îşi prezintă de fapt, propria concepţie despre operă şi despre personajele ei:

*„Urmuz reprezintă încarnarea acelui „Tueur" pe care-l anunţase Rimbaud: el incorporează distrugătorul ordinei şi în acelaşi timp, ordinea care se anihilează torsionându-se sub ochii noştri, prefăcându-se în ţăndări şi… murind".*

Pentru a arăta că organizarea atât de comodă a societăţii patriarhale zugrăvite de Urmuz va exploda, că morala nu face altceva decât să ascundă o junglă, că ordinea nu este altceva decât un *„haos festivalizat"* – trebuie să fii un foarte *„clar-văzător,* trebuie să fii un… *„iluminat":*

Urmuz era lucid şi iluminat. Opera sa este o radiografie şi o profeţie şi are o valabilitate nu numai pentru acel colţ de Ueropă ci şi pentru *„civilizaţie"*.

Nu putem şti dacă Urmuz era într-adevăr atât de lucid şi de iluminat pe cât îl prezintă Eugen Ionescu. Într-adevăr privind lucrurile în urmă,

este mai uşor de întrezărit în operele trecute germeni ai zguduirilor care vor apare în toată mploarea în operele prezente şi, poate, în cele viitoare.

Oricum, dacă nu le-ea prevăzut, putem admite că Urmuz, ca şi Franz Kafka, de altfel, a presimţit cataclismele care se vor năpusti asupra Europei, precum şi a artei europene de mai târziu. În acest sens Eugen Ionescu mai observă:

*„… dedesuptul suprafeţei unui joc neastâmpărat şi încoerent, sub deghizarea unui şir de fapte absurde, fără însemnătate, Urmuz ne dezvăluie totuşi această societate umană care se prăbuşeşte din motive incomprehensibile,se dezagregă, devine stupidă".*

Urmuz a recunoscut încă din 1914 că civilizaţia contemporană nu mai poate dura: arbitrariul, inautenticitatea ei ieşeau la lumină. Opera lui exprimă în mod excelent: *„… această lume dezrădăcinată care se prezintă ca o construcţie sterilă, sucită, absurdă, dezgolită pe dinăuntru, sfâşiată, tocată, zdrobită, măcinată, corodată, roasă, de acele creaturi profund simbolice cu ciocuri ascuţite, acele creaturi neomeneşti în care recunoaştem însuşi omul, în care trebuie să ne recunoaştem pe noi înşine, cu trăsăturle noastre dezumanizate".*

Continuându-şi pătrunzătoarea analiză pe care, după obiceiul său, Eugen Ionescu o desfăşoară asupra întregului univers, indiferent dacă cele ce reprezintă o etapă de dezvoltare, sau o criză, se potrivesc ori nu, şi altor realităţi sociale şi artistice, vedem că spiritul distrugător urmuzian este pus în legătură cu *„… acel faliment a declanşat în Franţa revolta suprarealiştilor, futuriştilor şi tuturor apostolilor revoltei spirituale."*

În încheiere, Eugen Ionescu consideră că noi: *„trebuie să vedem în Urmuz un profet al nefericirii timpurilor noastre."*

**Marin Sorescu,**

Poet deosebit de spiritual, Marin Sorescu a publicat în coloanele revistei *Luceafărul* în 1968, sub rubrica *Cronica fantezistă,* un şir de articole dedicate operei prozatorului fantastic şi absurd, Dem. Demetrescu-Buzău supranumit Urmuz. Remarcăm, în primul articol, dedicat „romanului" *Pâlnia şi Stamate,* o încercare de a stabili cauza dramei personajului urmuzian într-o dilemă filozofică, Stamate fiind un însetat de absolut şi, fiind silit să existe într-un spaţiu închis, meschin, domestic, mai mult decât

atât – fiind legat de un ţăruş, care simbolizează – probabil – toate legăturile sociale, economice, etc. care-l ţin pe om încătuşat.

Schema arhitecturală a locuinţei lui Stamate este asemănată de autor cu schema frazei urmuziene care e formată după o formulă simplă: faci primii paşi pe un teren normal, logic şi, deodată, te pomeneşti în plin absurd.

Alt „obiect infernal" hărăzit lui Stamate în afara locuinţei sale, pare a fi Pâlnia, care răspunde cu un capăt tocmai în mister, - motiv pentru care Stamate şi încearcă să treacă prin ea. Evident, Marin Sorescu nu scapă ocazia de a încerca o analiză de tip freudian a problemei, dar pe care nu o mai discutăm aici.

Este de remarcat, împreună cu autorul, că Stamate este omul cel mai normal din întreaga operă. Nu are nici un capac înşurubat în spate, nici nu posedă cioc din lemn aromatic. Se pare că are doar rolul de a pune bazele teoretice ale problemei.

Într-un alt articol, intitulat *Nunta*, Marin Sorescu este preocupat de problemele erotice, aşa cum ele apar în viziunea urmuziană. Este de constatat Frăţietatea dintre personaje, mergând până la *„… puparea în bot cu toate animalele. De aici, până la o oarecare perversitate nu e decât un pas. Perversitate e rău spus. Suprarealiştii au exagerat cred, dilatând sugestiile urmuziene într-un erotism sui-generis. E vorba de relaţiile speciale, necesitate de o lume specială, de condiţii noi, sau aproape noi…"*

În fine, în ultimul articol despre Urmuz intitulat *Să învăţăm scris-cititul,* Marin Sorescu compară dizlocarea prozei pe care o încearcă Alexandru Odobescu cu dezmembrarea frazei în propoziţii dezarticulate pe care o înfăptuieşte Urmuz, conchizând că opera primului scriitor, dincolo de farmecul speciei, rămâne puţin greoaie. Concluzia autorului ar fi: *„Să învăţăm a vorbi… pe urmuzeşte…"*

* * *

Interpretările operei lui Urmuz au cuprins, după cum s-a observat, o largă arie de probleme. Ceea ce-i uneşte pe aceşti exegeţi pare a fi recunoaşterea caracterului insolit, bizar al acestor opere cărora li s-ar

putea acorda titlul de „piese de avangardă". Aspectul cel mai controversat al acestora l-a constituit, desigur, situarea lor pe un loc foarte ridicat sau, dimpotrivă, cel mai scăzut pe o anume scară a valorilor literare. Astfel, dacă pentru unii, cu referire specială la Marin Sorescu, locul acesta ar putea fi deosebit de înalt, mergând până la termenul e *„capodoperă"*, pentru alţii, situaţia este opusă, vorbind doar de simple *„farse"* nicidecum de autentice opere de artă. Din perspectiva studiului de faţă, locul ales ar fi undeva deasupra mijlocului scării. Oricum, semnificaţia simbolică a acestor scrieri este remarcabilă în contextul dat.

Se dovedeşte că Stephan Roll era înzestrat cu un deosebit simţ al măsuri, atunci când, omagiind opera lui Urmuz pentru noile drumuri deschise în literatură, deplânge faptul că acest autor nu s-a putut desfăşura pentru un cadru propice sensibilităţii sale creatoare. Rămâne deschisă o problemă: dacă Urmuz ar fi reuşit să-şi învingă neliniştile şi nu s-ar fi sinucis în acea noapte funestă din 1923, s-ar fi alăturat sau nu mişcărilor de avangardă literară? Nu dovedeşte nimic că ar fi făcut-o. Este şi greu să ni-l imaginăm pe seriosul funcţionar de la Curtea de Casaţie patronând o mişcare literară care se caracteriza tocmai printr-un violent nonconformism social şi o continuă căutare a scandalului de orice fel.

Chiar în ipoteza că s-ar fi alăturat mişcărilor dadaiste, constructiviste sau suprarealiste, e puţin probabil că acestea i-ar fi satisfăcut setea sa neostoită pentru absolut. Dar aceste consideraţii sunt inutile ţinând seama că autorul de care vorbim s-a sinucis în 1023 deci înainte de lansarea mişcării suprarealiste în România. Este posibil ca analiza realizată de Ion Biberi pe această temă să fie mai aproape de adevăr. Urmuz are unele caracteristici care-l apropie de personalitatea scriitorului Franz Kafka. La fel de sensibil ca şi acesta, scriitorul nostru era şocat de neînţelegerea semenilor, de existenţa unui univers de coşmar; închis, cenuşiu, absurd chiar, fără putinţă de scăpare din el.

Valeriu Cristea afirma în *Luceafărul* din 1968 că Urmuz a adu în literatura noastră „cea dintâi experienţă a *sentimentului de anxietate*". Autorul se temea ca opera sa, atât de singulară, să nu se dovedească *„inutilă, chiar dăunătoare"*, fiind îndemnat, după afirmaţia lui Tudor Arghezi: *„când să o publice, când să o distrugă"*.

Aceasta pentru că personajele sale năzdrăvane sunt, în acelaşi timp, şi profunde şi superficiale. P.P. Perpessicius dovedeşte acest lucru referindu-se la aspectul oarecum mecanic, oarecum automatizat al acestora asemănându-se sub acest aspect celor specifice teatrului de păpuşi.

Este de ajuns referirea la acele făpturi hilare create de inspiraţia atât de bogată a lui Urmuz denumite… *Algazy* sau *Cotadi.* Salturile lor dezarticulate prin magazin, ori atacul perfid cu ciocul aromatic asupra clienţilor pot fi reprezentate vizual pe o scenă a unui teatru de păpuşi. În acelaşi timp, acestea ne dezvăluie şi tragedia anchilozării, a decadenţei fizice şi morale, a căderii în decrepitudine. Căutându-şi parcă, mereu şi în zadar un echilibru interior, ele se dizlocă în elementele lor primordiale, prăbuşindu-se din regnul animal în cel vegetal, şi chiar în cel mineral, ele transmit un anume fior al morţii prin descompunere.

În acest context, viziunea criticului G, Călinescu asupra operelor urmuziene deşi justă  în liniile sale directoare, pare a nu fi suficient de cuprinzătoare. Ca şi Tudor Vianu, de altfel, criticul este atent mai ales la tehnica literară în crearea unor calambururi bazate pe jocuri de cuvinte şi artificii lingvistice decât la problematica operei. Autorul constată că Urmuz fuge de convenţionalismul prozei obişnuite, de tip clasic, căzând în altă convenţie; aceea de a se menţine tot timpul în absurd şi… *„unde e convenţie nu e loc pentru creaţiune".*

Afirmaţie valabilă în privinţa pretenţiei suprarealiştilor de a crea opere care să fie în afara oricărui control al raţiunii utilizând metoda *„dicteului automat".* Nu poate fi cazul lui Urmuz care căuta realizarea unei viziuni cuprinzătoare despre un univers aparte având legi proprii atât de diferite de ale noastre. Se poate la referire la un curent modern al artei plastice numit pop-art la care se referea Matei Călinescu. Cât despre Eugen Ionescu, acesta nu a negat niciodată că la punctul de pornire a celebrei sale piese de teatru*: Cântăreaţa cheală* s-ar fi aflat opera lui Urmuz.

# URMUZ ÎN CONTEXTUL LITERATURII DE AVANGARDĂ

## Epigoni ai operei urmuziene

Urmuz nu a intenţionat niciodată să fie iniţiatorul unei şcoli literare dar, după decesul

lui, ciudatele sale creaţii avură un neaşteptat ecou asupra unui grup de scriitori români care începând din 1926 s-au declarat partizani convinşi ai modernismului literar. Primiţi cu ostilitate de critica oficială şi cu indiferenţă, în cel mai bun caz, din partea publicului, aceştia nu s-au descurajat ci s-au manifestat destul de zgomotos, inclusiv prin intermediul unor publicaţii literare cu apariţii sporadice şi cu un tiraj extrem de redus.

Unii dintre aceşti autori au evoluat în timp spre alte formule de creaţie cum sunt Saşa Pană, Ilarie Voronca, Ion Vinea, Constantin Nisipeanu, Geo Bogza, pe când alţii s-au pierdut pe rum, cum era şi firesc. Constatând că opera lui Urmuz se potrivea perfect cu idealul lor estetic, s-au străduit să-i adune lucrările şi să le publice apoi în paginile revistelor *Contimporanul, Unu, Punct, 75 hp.* – proclamându-l ca unul din marii lor înaintaşi.

Desigur că unii din ei au dorit să-i urmeze calea confecţionând zeci de pagini pline cu absurdităţi sperând ca în cel mai scurt timp posibil să intre – cu ajutorul lor, în istoria literaturii române. Numai că, spre deosebire de modestul şi stăruitorul Urmuz, care a reuşit să creeze opere literare autentice cizelându-şi permanent stilul, fără tam-tam-uri şi

scandaluri literare, şi rămânând prin aceasta un autentic deschizător de drumuri, operele urmaşilor s-au pierdut încă din momentul apariţiei lor. Nimeni nu a mai auzit de atunci de un Jaques Costin cu *„Exerciţii pentru mâna stângă”*, nici de Moldov, nici chiar de extravagantul Ionathan-X-Uranus.

Multe din aceste imitaţii erau absurdităţi adunate pe hârtie, în goana fanteziei şi care ne apar astăzi nespus de monotone. Faţă de creaţiile urmuziene, pline de viaţă care se întipăresc în memorie, „operele” lui A. Zaremba , bunăoară, nu se remarcă prin nimic. Doar pe ici pe acolo apare câte o imagine mai sugestivă:

*„Din trompa saxafonului a ieşit o capră cu un teanc de cărţi subsuoară. A behăit o apoftegmă; „Ma poetique est obscure comme un lys” şi a plecat behăind din unul din ele trei picioare, tremurând profetic măturoiul ca un profesor universitar.”*

Sau:

*„Aproape toţi oamenii pe care-i iscălesc au câte o gâscă precisă pe cap şi câte un sifon meridional, ceea ce dovedeşte, în primul rând, contrariul, iar în a doua zi, chiar în clipa când caprele poştale se scuturǎ în zarzavat, toţi locatarii îşi spală umbrelele cu zeamă de primării vegetale etc…”*

Şi povestea continuă tot aşa, la nesfârşit fără ca prin aceasta să spună în plus ceva. Ori scrierile lui Urmuz îşi au farmecul lor specific, nu erau lipsite cu totul de sens fiind minuţios structurate în vederea unui scop estetic mai înalt.

## Paralelisme literare

Dacă influenţa directă a lui Urmuz asupra literaturii române şi asupra scriitorilor ei poate fi socotită drept neglijabilă, - în contextul mişcărilor literară moderniste de avangardă, rolul său nu este dintre cele mai mici. Este adevărat că unii au văzut în el un precursor precum Eugen Ionescu afirmând în plus că *„Urmuz este unul din precursorii revoltei în literatura universală”* în revista *Les lettres francaises* din 1965.

Este normal ca creatorul *„Teatrului absurdului"* să fie tentat să exagereze amploarea şi dimensiunile revoltei literare urmuziene. De altfel în alt loc, autorul se întreabă:

*„Este Urmuz un autentic suprarealist? Poate că, neabandonând niciodată luciditatea, ironia, el este numai un scriitor burlesc, frate spiritual cu Jarry? Poate fi el considerat un fel de Kafka mecanizat?"*

Întrebările rămân, desigur, fără răspuns, doar timpul fiind în măsură să demonstreze valoarea reală a fiecăruia dintre aceşti scriitori stabilind afinităţile şi deosebirile dintre ei. Ion Biberi în capitolul închinat lui Urmuz din *Etudes sur la litterature romanine contemporaine,* apărut la Paris în 1937 afirma:

*„Oricât de originală ar fi formula care îi exprimă, ele prezintă afinităţi care ne permit să le aşezăm pe ele, care sunt de neclasificat, în aceeaşi familie spirituală. (…)Chiar în opere atât de apropiate cum sunt Odradek al lui Kafka şi urmuzianul Ismail şi Turnavitu, sentimentul pe care-l comunică ele este de-a dreptul opus; apăsător, angoasant la personajul kafkian, burlesc la eroul lui Urmuz."*

Cât despre raportul dintre proza urmuziană şi teatrul paralogic al dramaturgului francez Alfred Jarry este de observat că aici e vorba de două universuri literare complet diferite, cu form diferite de exprimare şi cu concepţii estetice la fel de diferite. În comedia absurdă *Ubu-ro,* laborată la început pentru un teatru de păpuşi, Jarry prezintă o critică virulentă a monarhiilor absolutiste care se bazează pe arbitrariu şi teroare. La un moment dat, regele Ubu dă poruncă să fie decapitaţi toţi nobilii de la curte motivând cu candoare că *„are nevoie de averile lor"*, dar se răzgândeşte repede şi ordonă să fie împărţită visteria statului populaţiei pentru ca *„să aibă de unde lua impozite"*, mai pe urmă porneşte războaie pe motive tot atât de serioase, etc. Personajele lui Jarry îngâmfate şi autoritare au altă structură psihologică decât a celor atât de complicate create de Urmuz. S-ar putea sugera mai degrabă o apropiere de piesa lui G. Călinescu *Regele Otokar,* unde personajele sale naive şi inconsecvente sunt tot atât de scăpărătoare ca cele din *Ubu-roi*. Nu se poate vorbi totuşi de o imitaţie sau vreo influenţă directă dintre cei doi autori cu profiluri literare atât de diferite. Fenomenul artistic al absurdului nu le este străin de o viziune originală, chiar umoristică asupra realităţii.

Acest fenomen nu este însă specific numai literaturii moderniste cum ar părea la o privire superficială. Există un anumit absurd în unele legende aparţinând mitologiei clasice din antichitatea elenă, cum ar fi butoiul danaidelor sau mitul lui Sisif. Alt tip de absurd se găseşte în cântecele medievale ale goliarzilor, un absurd tragic, chiar macabru este în *Infernul* lui Dante Aligheri, în episodul cavalerului *Bertrand de Born,* care e pedepsit să-şi poarte pe braţe propriul cap tăiat de călău, ori cel din glumele sarcastice ale bufonilor din opera lui W. Shakespeare etc.

Problema este complexă întrucât, într-o oarecare măsură, sferele semantice ale noţiunilor de absurd şi fantastic se interferează, uneori până la confuzie. În altă ordine de idei, sunt şi fantastice şi absurde plăsmuirile imaginaţiei exaltate ale folclorului încă din antichitate, se poate face referire la acele personaje compuse din specii diferite: *sirenele*: femei-păsări sau femei-delfini, la *centauri, meduze, himere* – precum *Sfinxu*l – sau *tritoni.*

Personaje asemănătoare se găsesc şi în basmele populare cu personaje foarte cunoscute, ori cele absurde din ghicitori, descântece ori blesteme. Dar, procedând în acest fel, nu s-ar realiza altceva decât mărirea confuziei ceea ce nu ar aduce multe lămuriri privitor la specificul absurdului urmuzian de exemplu.

## Urmuz şi mişcarea Dada

Această mişcare teoretică şi literară face parte din primele curente literare care au declarat război tradiţiei literare încă de la începutul secolului douăzeci. Şeful necontestat al acesteia era Tristan Tzara care părăsise România – unde se pare că l-ar fi cunoscut personal pe Urmuz – în 1916.

Este cunoscut faptul că acest curent modernist a apărut mai întâi la Paris. De aceea, nimic nu e mai nimerit decât să cercetăm principiile dadaiste chiar de la sursă, în acest caz, notăm opiniile criticului şi istoricului Michel Sanouillet publicate în studiul său Dada a Paris, apărut în anul 1965:

*„Principiile conducătoare ale acţiunii dadaiste erau relativ simple: era vorba de a exprima cât mai net posibil un sentiment de revoltă, de unde o violenţă extremă care nu respectă pe nimeni şi nu menajează nici o convenţie".*

Un exeget român al fenomenului, Saşa Pană nota în *Insurecţie de la Zurich* din 1936*: „mişcarea Dada consemna logica şi nesiguranţa unor ani şi anarhia unui început de ev, cu spiritele şi paroxismul dezechilibrului. Revolta contra viziunii tradiţionale şi normale a lucrurilor şi a realităţii, credinţa că universul e mai miraculos."*

Ambiţia dadaiştilor, atunci, după sfârşitul dezastruosului prim război mondial, era, prin urmare, să nege „totul"să răstoarne din temelii sistemele sociale, etice, morale, să distrugă întregul mecanism social, întronând anarhia absolută. Dada nu a fost şi nici nu a voit să fie literatură ci numai dadaism, stare de spirit. „*Dada atotştiutorul*" a aruncat la gunoi logicul şi arta iar locul l-a revendicat pentru *„idioţia pură".*

Un exemplu elocvent găsim chiar în manifestul său:

*„Un prieten care mi-e prea prieten pentru a nu fi foarte inteligent îmi spunea alaltăieri:*

*Tresărirea*
*Nu este decât*
*Chiromanul bună ziua*
*MANIERA ÎN CARE SE SPUNE*
*Bună seara*
*DEPINDE DE FORMA DATĂ*
*Propriului miozotis*
*Propriului păr*
*Eu i-am răspuns*
*Idiotule*
*AI DREPTATE PENTRU CĂ*
*Principe*
*Contrariul*
*EU SUNT CONVINS CĂ*
*Tătarul*
*Natural*
*NOI NU AVEM*

*Raţiune. Eu mă numesc*
*PE CELĂLALT*
*Dorinţa de a cunoaşte.*

*Fiind amuzantă diversitatea, această partidă de golf dă iluzia unei anumite profunzimi. Eu respect toate convenţiile; a le suprima ar însemna să creăm altele, fapt care ne-ar complica viaţa într-un chip dezgustător. Pistilul pistolului ne-a pus adesea în situaţii bizare şi neliniştite. DEZORDINEA conexiunii, DEZORDINEA noţiunilor şi a scurtelor ploi tropicale ale DEMORALIZĂRII, ale DEZORGANIZĂRII, ale DISTRUGERII, ale CARAMBOLULUI, sunt şi ele asigurate contra trăsnetului şi recunoscute ca fiind de utilitate publică. E un fapt care a devenit acum foarte cunoscut: nu mai e cu putinţă să găseşti dadaişti decât la ACADEMIA FRANCEZĂ. Şi, cu toate astea, mă găsesc foarte simpatic."*

*TRISTAN TZARA*

Bine-nţeles, dadaiştii nu se limitau numai la publicarea de manifeste şi de reviste literare. Grupul mai organiza şi spectacole încheiate cu conferinţe, expoziţii de pictură şi desen cubist. Cultivau interesul pentru „arta primitivă a negrilor" încă necunoscută în Europa acelor ani. Manifestaţiile dadaiste se terminau nu o dată cu încăierări care au generat o bogată anecdotică dar care nu sunt în atenţia studiului de faţă. Sunt de amintit, printre participanţii grupului de la „Cabaret Voltaire" pe Franz Arp, Hugo Ball, Richard Heulsenbeck, Marcel Iancu, August Giacometti, Pierre Reverdy şi chiar Guillaume Apollinaire.

În ce măsură se poate aprecia că literatura lui Urmuz a precedat, deşi nu putem afirma chiar că a şi influenţat, mişcarea de frondă literară Dada? Este de crezut că în efectul de şoc pe care-l au aceste scrieri asupra cititorului, în violenţa cu care acestea sparg tiparele obişnuinţei pregătind drumul viitoarelor furtuni de pe tărâm artistic.

*„Nu vreau nici măcar să ştiu dacă înaintea mea a existat o altă literatură"* ar fi putut exclama Urmuz parafrazându-l, după model dadaist, pe Descartes. Violenţa cu care Urmuz neagă modelul tradiţional de literatură este egalată doar de aceea cu care el se răzvrăteşte împotriva întregii lumi, împotriva logicii şi a valorilor consacrate.

Universul întreg ne apare dizlocat, şi haotic în cunoscutele sale scrieri. Groapa în care se află pepiniera de viezuri ai lui Ismail se învecinează cu lacul mocirlos şi mânăstirea din schiţa După furtună, după cum prăvălia banală a lui Algazy se află în imediata vecinătate a Kosmosului infinit şi inutil pe care-l studiază cu telescopul filozoful Stamate.

În acest haos de lucruri cunoscute şi necunoscute, în acest labirint dezagregat se târăsc, mişună ori saltă ca nişte automate bizarele fiinţe plămădite de fantezia lui Urmuz. Acţiunile acestora sunt la fel de neaşteptate: ba se urcă în copaci admirând frumuseţile naturii, ba se aruncă în pâlnie căutând infinitul necunoscut, ba protestează energic agitând nişte alune într-un sac.

Există o mare asemănare între felul cum persiflează dadaiştii noţiunile consacrate şi sacre de Morală, Religie, Familie, etc. şi modul în care aceste noţiuni, golite de substanţă şi de sens, sunt ridiculizate în opera urmuziană. Ne referim la ironia cu care Urmuz imită stilul idilic şi dulceag al unor poeţi semănătorişti în *Fuchsiada* ori la „eroismul" băţos şi sadic al lui *Gayk.*

Ceea ce ambiţionau dadaiştii; să nege totul, să răstoarne din temelii sistemele sociale, filozofice etice, să distrugă întregul mecanism social întronând anarhia absolută, Urmuz realizase deja cu mulţi ani înaintea lor şi, este de presupus, cu mai mult succes.

Dacă asemănările dintre opera lui Urmuz şi din cea dadaistă sunt evidente, este tot atât de adevărat că şi deosebirile dintre ele sunt cel puţin la fel de mari.

În primul rând, şi acest lucru este valabil pentru toate curentele literare de avangardă, Uruz a preferat efortul modest şi îndârjit reclamei zgomotoase şi goanei frenetice după scandal. Urmuz nu s-a gândit nici o clipă să inaugureze mode literare nici să lanseze manifeste ţipătoare cu care să condamne „în bloc" tot ce există pentru a proclama victoria nimicului, fie el botezat şi „dada". Nu l-a interesat nici destinul de „Şef" al literaturii.

Pe alt plan, autorul lui Gayk avea cu totul altă metodă de compunere decât aceea bazată pe purul hazard, preconizat de Tristan Tzara într-unul din manifestele sale. Urmuz nu s-a folosit nici de colaje formate din

cuvinte tăiate din ziar şi amestecate în pălărie. Dimpotrivă, manuscrisele urmuziene dovedesc că autorul, odată fixat pe o temă, o preluctra mereu, uneori timp de zeci de ani, alegându-şi mereu expresiile cele mai potrivite, beneficiind de un acut simţ al limbii, perfecţionându-şi tot timpul, stilul. Nu se poate susţine opinia unor recenzenţi după care Urmuz ar fi fost preocupat numai de forma literară. Se poate chiar afirma că, într-un fel, acesta a respectat modelul de scriere clasică, tradiţional.

Nu se întâlnesc în opera urmuziană nici caligrame în felul celor create de Guillaume Apollinaire, nici îmbinări de cuvinte nemaivăzute, nici variante de rebus şi nici hieroglife. În schimb se poate constata, în plus faţă de ceilalţi modernişti, existenţa unei logici interioare, precum şi structuri limpezi şi armonioase mai ales în micro-romanul *Pâlnia şi Stamate* ceea ce conferă acestei opere o valoare de sine stătătoare, unică în literatura noastră.

Dar, ceea ce deosebeşte mai mult fantoşele dadaiste de fiinţele create de Urmuz, este că acestea din urmă trăiesc, au o profundă viaţă interioară, cu bucurii şi suferinţe necunoscute nouă, e adevărat, dar care sunt nu mai puţin veridice pe planul lor de existenţă.

Aceste personaje nu vor să epateze pe nimeni, nici măcar pe burghezi, cum se afirma în programul dadaist. Nu înseamnă că prin acest lucru ele nu ar reprezenta un protest, un protest implicit desigur, dar virulent şi energic îndreptat împotriva a tot ceea ce transforma viaţa oamenilor în coşmar, împotriva a tot ceea ce reprezenta meschinărie, josnicie, ură şi împilare. Pe acest plan, mai înalt, protestul reprezentat făţiş în operele dadaiste se întâlneşte cu acela, mai puţin limpede, dar tot atât de energic, pe care-l găsim în opera lui Urmuz.

## Urmuz şi suprarealismul european

După autodesfiinţarea dadaismului, ştafeta modernismului agresiv în literatură a fost preluată la 1 decembrie 1924 de *„Revoluţia suprarealistă"* condusă, de această dată, de medicul devenit scriitor Andre Breton. Numai că, spre deosebire de anarhismul absolut al mişcării precedente

care, într-un fel, îşi propunea să distrugă totul, fără a mai introduce nimic în loc, suprarealiştii au pornit de la ideea că realitatea cotidiană trebuia negată în numele unei ipotetice *„suprarealităţi"* care nu putea fi cucerită decât prin sondarea subconştientului utilizând metoda *„dicteului automat"*.

Un fragment din manifestul lui Andre Breton este semnificativ:

*„SUPRAREALISM" substantiv masculin. Automatism psihic pur prin intermediul căruia îţi propui să exprimi fie verbal, fie în scris, sau în orice altă manieră, funcţionarea reală a gândirii. Dicteu al gândirii, în absenţa oricărui control exercitat de raţiune, în afara oricăror preocupări estetice sau morale.*

*ENCICL. PHILOS. Suprarealismul se bazează pe încrederea în realitatea superioară a unor anumite forme de asociaţii neglijate până la el, în atotputernicia visului, în jocul dezinteresat la gândirii. El tinde să surpe definitiv toate celelalte mecanisme psihice şi să se substituie lor în rezolvarea principalelor probleme ale vieţii. Au făcut act de SUPRAREALISM ABSOLUT domnii Aragon, Baron, Boihard, Carrive, Crevel, Delteil, Desnos, Eluard, Gerard, Limbou, Melkine, Morisse, Naville,, Noll, Peret, Picon, Suopeult, Vitae*."

Precum dadaiştii, suprarealiştii nu considerau că fac parte dintr-o şcoală literară ci se considerau a fi una din manifestările spirituale cele mai importante din epoca dintre cele două războaie mondiale.

*„Sensibilitatea suprarealistă* – era de părere cercetătorul şi scriitorul Ion Biberi în *„Suprarealismul în profilul literaturii franceze"* din 1945,- *a alcătuit în primul rând o răsturnare de perspectivă a supraomului, universului şi cunoaşterii ale cărei răsfrângeri literare ne apar în perspectiva timpului ca secundare.*

*În primul rând ei căutau eliberarea omului de sub constrângeri, eliberarea de logică şi limită raţională, diriguirea către vis, reverie trează, viziune nocturnă, hipnagogică, înspre halucinaţie şi hipnoză, liberarea chiar de sub constrângerile echilibrului normal şi evadare în descrieri sufleteşti morbide, ca să nu le spunem, nebunie dar, (…) mai presus de toate ca un motiv călăuzitor al acestei febre a cunoaşterii este îmbinarea visului cu realitatea (la care se reduce, de fapt, semnificaţia vocabulei suprarealism) şi obsesia permanentă a miraculosului".*

Urmând indicaţiile din *„La Lettre du Voyant"* al lui Arthur Rimbaud, suprarealismul a explorat domenii care, până la el, nu erau rezervate decât

unor iniţiaţi. Aici e sensul învăţăturii profetice a lui Lautreamont: „poezia trebuie făcută de toţi, nu de unul".

Pentru suprarealişti, spunea Tristan Tzara: *„poezia este înainte de toate un sentiment, o calitate a lucrurilor, o condiţie a existenţei"* – într-un studiu din 1945 intitulat *Suprarealismul de după război*.

Această viziune unificatoare l-a determinat pe Octavio Paz să creadă că ar exista pe plan spiritual între mişcarea suprarealistă şi filozofia budistă, anumite similitudini. În studiul său: *La recherche du commencement*, din revista *La nouvelle revue francais* din 1967, acesta afirmă:

*„Nu gândesc că ar fi o metodă pentru a scrie poeme, nici chiar o reţetă metodică: este un exerciţiu psihic, o convocare şi o invocaţie destinată a deschide ecluzele curentului verbal.*

*Automatismul poetic este vecin ascetismului; el implică o stare de dificilă pasivitate care, la rândul ei, cere abolirea oricărei critici şi autocritici.*

*Este o metodă de negaţie tinzând a provoca apariţia adevăratei realităţi: limbajul primordial"*.

Tocmai în vederea descoperirii acestui *„limbaj primordial"*, Andre Breton îşi sfătuia cititorii în primul său manifest:

*„Cereţi să vi se aducă tot ce vă e necesar pentru scris, după ce v-aţi aşezat în locul cel mai favorabil concentrării spiritului dv. asupra lui însuşi. Puneţi-vă în starea de spirit cât mai pasivă cu putinţă sau receptivă. Faceţi abstracţie de talentul dv., de capacităţile dv. Şi de cele ale tuturor celorlalţi. Repetaţi-vă că literatura e una din cele mai triste căi prin care se poate ajunge la ceva. Scrieţi cu iuţeală fără un subiect ales dinainte, atât de rapid încât să nu vă opriţi şi să nu fiţi ispitiţi să recitiţi. Prima frază va ieşi fără eforturi; după cum este adevărat că în fiecare clipă există o frază străină gândirii dv. Care nu cere decât să se exteriorizeze… continuaţi cât vă place. Dacă tăcerea ameninţă să se instaleze printr-o greşeală, chiar mică, ştergeţi foaia sau puneţi o literă oarecare, litera L de pildă, mereu litera L şi întoarceţi-vă la arbitrar, impunând această literă ca iniţială a cuvântului următor."*

Trebuie remarcat însă că scopul final al acestei metode nu este absurdul ci sondarea straturilor tulburi ale psihicului uman. Astfel, Luis Aragon precizează în *Traite de style*, publicat la Paris în 1928:

*„Fondul unui text suprarealist e de o importanţă extremă, pentru că acesta este cel ce dă preţiosul caractere de revelaţie. Dacă dv. urmând metoda suprarealistă veţi scrie triste idioţii, acestea vor rămâne triste idioţii. Fără scuză. Şi mai cu seamă dacă aparţineţi acelei lamentabile specii de indivizi singulari care ignoră sensul cuvintelor, e foarte probabil ca practica suprarealismului să nu pună în evidenţă decât această crasă ignoranţă a dv.".*

Că cercetarea suprarealistă mergea în direcţia sondării propriei conştiinţe ne-o dovedeşte şi al doilea manifest al suprarealismului realizat de asemenea, de Ande Breton, în care este prezentat scopul ultim al metodei:

*„Totul ne face să credem că există un punct oarecare al spiritului de unde viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, susul şi josul, încetează să mai fie percepuţi contradictoriu. Ori, în zadar s-ar căuta un alt mobil decât speranţa să se determine acel punct."*

Bine-nţeles, intenţia este nobilă, chiar dacă bazele filozofice ale curentului suprarealist nu rezistă întru totul, la o analiză mai aprofundată. Din păcate, rezultatele practice, operele literare compuse în maniera aceasta foarte rareori au depăşit valoarea literară al unui experiment mai mult sau mai puţin amuzant.

Iată o mostră:

*„Fluturi suprarealişti,*

*Preotul nu-şi pierdu nimic din farmec*
*Nici grădina strălucirea*
*Voi, ce-n capete plumb aveţi,*
*Topiţi-l spre a scoate aur suprarealist.*

*SUPRAREALISMUL*

*E scriitură negată*

*SUPRAREALISMUL*

*Este poarta*
*Tuturor inconştienţelor*

*PĂRINŢI*
*Povestiţi-vă copiilor dv. visele*
*VOI CEI CE NU ZBURAŢI*
*Meditaţi la cei ce zboară,*
*Suprarealismul este oare*
*Comunismul geniilor?"*

Cercetătorul francez Alquie Ferdinant nota în studiul său *Philosophie du Surrealisme* din 1956 faptul că*: „deşi, una din principalele intenţii ale suprarealismului a fost mereu de a prezenta un model total şi complet, de a afirma prin acesta un umanism cuprinzător şi fără limite"*, se observă că acestea n-au fost realizate decât pe plan teoretic.

În ceea ce-l priveşte pe Urmuz, se constată că în opera sa pot fi surprinse multe trăsături care vor fi regăsite ulterior în ideile şi mai ales în operele suprarealiste printre care sunt de amintit sondarea subconştientului oniric. Cu toate acestea, Valeriu Cristea găsea în această operă în Luceafărul din 1968: *„o amprentă onirică ce poate fi observată cu mai multă uşurinţă în comportamentul general al personajelor sale. Acţiunile acestora sunt imprevizibile, de cele mai multe ori lipsite de o finalitate logică.*

*Ceea ce este natural pentru aceste personaje este absurd pentru cititor., şi e firesc să fie aşa de vreme ce unii se conduc după logica lui Aristotel iar alţii după aceea a lui… Rapaport!"*

De exemplu, personajul principal din schiţa După furtună, după ce năvăli într-o mănăstire, *„o mirosi şi o linse de cinci şase ori fără să obţină nici un rezultat*". Este o acţiune fără sens dacă o analizăm din perspectiva logică, dar nu se poate nega că în timpul viselor ne putem întâlni cu situaţii asemănătoare, dar care pot fi privite de noi ca şi cum ar fi lucruri normale, obişnuite.

Dacă am privi în acest fel lucrurile,operele urmuziene ne-r părea drept proiecţii ale unor vise, mai mult sau mai puţin fantastice. Nu este exclus ca, în acest fel, Urmuz să fi surprins în comportamentul personajelor

anumite trăsături care în mod normal ar fi mult mai greu de desluşit. S-ar putea ca el să fi realizat deja în opera sa ceea ce în zadar căutau să surprindă suprarealiştii pe plan teoretic.

Tot atât de adevărat este însă, faptul că opera lui Urmuz diferă radical de aceea a multor suprarealişti. Însăşi concepţia de la baza ei ar fi fost alta. Nu există nici o dovadă că Urmuz ar fi căutat să surprindă în opera sa, acel *limbaj primordial* acea funcţionare *reală* a gândirii de dincolo de controlul raţiunii. Ştim că suprarealiştii încercau – în sondarea acestei lumi ideale – să se sustragă raţiunii pătrunzând în zonele tulburi ale subconştientului folosind în acest scop, precum Stamate din „romanul" urmuzian, îşi folosea Pâlnia, hipnoza dacă nu chiar unele substanţe cu proprietăţi asemănătoare pentru acest scop. Dimpotrivă Urmuz părea a fi extrem de lucid în făurirea operei sale.

În fine, Urmuz nu pare să fi utilizat metoda numită de Andre Breton: *Dicteu automat.* Se poate presupune că a fost prefigurată în poezia sa paralogică *Cronicari,* deşi nu s-a găsit nici o dovadă clară în acest sens.

## Urmuz şi suprarealismul românesc

Paralel cu suprarealismul francez, dar nu fără unele legături cu acesta, s-a dezvoltat şi suprarealismul românesc. Departe de a avea amploarea şi semnificaţiile mişcării suprarealiste din alte ţări, la noi s-au afirmat câteva grupuri de scriitori tineri grupaţi în jurul unor publicaţii cu apariţie neregulată şi tiraj redus (doar *Unu* a ajuns la nr. 50!) iar programul lor estetic se dovedeşte a fi destul de eclectic având şi elemente dadaiste, cubiste, futuriste, constructiviste şi suprarealiste.

Manifestele lor au fost a fel de categorice şi de confuze ca şi celelalte menţionate anterior. Alegem un exemplu din revista *Integral:*

*„Trăim definitiv sub zodie citadină. Inteligenţă, filtru, luciditate filtru. O răscruce de ev… Gândul trebuie să depăşească însăşi viteza. Vasal visului trândav, artişti, seismografe, cititori, spectatori şi oameni cum se cade, fiţi diafragme!"*

Sau; *Aviograme* din unicul număr al revistei *75 hp.*

*„Cititor, deparazitează-ţi creierul*
*Hermetic somnul locomotivei peste balcoane,*
*Equator,*
*Artistul nu imită, artistul creează*
*Linia, cuvântul, culoarea pe care n-o*
*Găseşti în dicţionar*
*Inventează. Inventează.*
*Arta surpriză*
*Gramatica, logica, sentimentalismul,*
*Ca agăţătoare de rufe*
*Pe frânghii cheamă împărăţia afişelor,*
*Luminoase,*
*Sângerarea cuvântului".*

Bine-nţeles că aceştia l-au luat pe Urmuz drept stindard, drept idol şi model literar. Despre „creaţiile" în stil urmuzian s-a vorbit. Dincolo de aceste indicaţii, elemente care amintesc de Urmuz vor mai apare în literatura unor autori mai mult sau mai puţin apropiaţi de cercurile moderniste.

În mod deosebit, excelentele portretizări vor fi luate ca model. Iată un fragment din romanul lui Ion Vinea: *Paradisul suspinelor*.

*„Ne-am pus nădejdea în Omul cu servieta. E uscăţiv şi înalt ca un Şeic şi-şi poartă mărul lui Adam între două clape ale gulerului scrobit şi mat. LGulerul acesta face parte din dintr-o duzină de surate fibroase şi mate, în care anii şi amidonul , clorul şi atmosfera dulapului au înţesat prin chimia lor proprie, o paradoxală durabilitate…"*

La fel de sugestiv pare şi portretul dictatorului din romanul scris de Luca Gherasim. *Fata morgan,* un autentic personaj urmuzian:

*„Eu mi-l închipui cam aşa: un cap construit din plicul subţire puse unul peste altul. În fiecare plic o hârtie albastră de o mie de lei, de câte ori vrea să-şi aprindă ţigara, medicul scoate din memorie, cu două degete, una din acele hârtii de valoare care serveşte de chibrit, etc."*

Ar fi hazardat să se vorbească de o influenţă directă a lui Urmuz asupra acestor scriitori. Acesta nu se numără totuşi, între scriitorii de primă mărime cu operă de importanţă capitală pentru destinul literaturii. Se pune totuşi, problema integrării operei urmuziene în cadrul literaturii române. Prin specificul acestei opere, acesta are o poziţie singulară. Prin semnificaţiile scrierilor sale, i se poate acorda un rol de o importanţă care nu se poate neglija, în contextul literaturii de avangardă.

Urmuz nu a fost „şef de şcoală" literară precum a fost Marinetti pentru futurism, Tristan Tzara pentru mişcarea Dada, ori Andre Breton pentru suprarealism. Nici măcar nu a participat activ la elaborarea vreunui curent literar. El a acţionat de unul singur, şi nu se poate integra decât în sens larg, în modernism.

În această direcţie i se poate acorda titlul de precursor, tocmai din cauza că în operele sale pot fi descoperite trăsături care vor defini mai târziu, tocmai principiile de căpetenie ale unor curente de avangardă.

În analiza operei, nu s-a putut trece peste acele trăsături specifice personalităţii sale, care îi conferă originalitate şi-i acordă prin aceasta, un loc de sine stătător. Îl apropie de dadaişti, pe lângă protestul explicit exprimat, împotriva şabloanelor unui anumit tip de literatură anchilozat, violenţa şi furia distructivă, dar nu se mulţumeşte cu atât, el chiar se străduieşte să ofere, în felul său, un răspuns problemelor grave care îl frământau.

Există şi răsături care îl apropie de suprarealism, pe linia sondării structurilor tulburi ale subconştientului şi ale instinctelor. Prin acestea Urmuz a fost un deschizător de drum, pe linia prefigurării literaturii absurdului care a luat o mare dezvoltare în zilele noastre. Dotat fiind cu o mare sensibilitate, a presimţit furtunile viitoare încercând să le redea într-o forma cât mai potrivită structurii sale sufleteşti.

¤ ¤ ¤

# URMUZ ŞI REALISMUL PSIHOLOGIC

de Eugen Dorcescu

Opera lui Urmuz, atât de redusă, ca întindere, este uimitor de densă şi de variată. Cele opt piese în proză (antiproze?) pot fi clasificate în diferite chipuri, întotdeauna cu deplină îndreptăţire. Iată, spre exemplu, o primă taxonomie: I. Pâlnia şi Stamate; II. Ismail şi Turnavitu; Cotadi şi Dragomir; Algazy şi Grummer; Emil Gayk; III. Plecarea în străinătate; După furtună; IV. Fuchsiada.

Fiecare dintre aceste clase reprezintă osificarea parodică a unei specii literare consacrate: romanul realist de familie; „caracterele" clasice; romanul eroic şi de călătorii; romanul sentimental etc. Dar nu numai atât. Scrierile lui Urmuz nu sunt doar nişte antiproze. Ele se impun, totodată, şi ca veritabile proze, definiţii artistice pozitive, cu o lume aparte – grotescă, absurdă, fantastică, neverosimilă din unghi ontologic, dar esteticeşte viabilă şi convingătoare. Ele fac posibilă o lectură complexă, plurală, în care accepţiunea polemică, meta-artistică, este o componentă ca oricare alta.

În ce ne priveşte, socotim ca strat profund, ca genotext al acestei creaţii, comportamentul oniric şi, ca temă centrală, erosul. Fenotextul trimite, într-adevăr, prin toată alcătuirea sa, la vis (la coşmar), în ciuda unei exacte (exasperant de exacte) mecanici textuale (sau, mai curând, şi prin această mecanică). Să se vadă stereotipia lexiilor (Barthes), a secvenţelor, cu deosebire în „caractere": 1. Expoziţiunea afirmativă: „Ismail este compus din ochi, favoriţi şi rochie şi se găseşte astăzi cu foarte mare greutate"; 2. Expoziţiunea negativă: „Ismail nu umblă niciodată singur"; 3. Enunţarea

preferinţei: „…cea mai mare plăcere a lui este să se îmbrace cu o rochie de gală"; 4. Apariţia partenerului; 5. Bifurcaţia: Într-una din zile, Stamate…"; 6. Drama; 7. Sfârşitul eroului (de obicei, prin autoviolenţă).

În esenţă, traseul epic global porneşte de la autoerotismul angelic, ingenuu (Fuchs), traversează o iniţiere traumatizantă (acelaşi Fuchs), o stupefiantă dezamăgire (Stamate), pentru a ajunge, în fine, la amintita autoviolenţă. Acesta e circuitul fatal ce i se oferă arhetipului urmuzian. Individul, o dată ieşit din spaţiul protector al matricei, este livrat, fără menajamente, infernului lăuntric. De aceea, piesa-emblemă are în centru tocmai figurarea unui asemenea spaţiu matriceal: apartamentul lui Stamate propune o evidentă topografie genitală. O dovedeşte, în replică, pâlnia însăşi (partenera eroului), asemănătoare locuinţei acestuia. Aşezate în paralel, pâlnia şi tubul de comunicaţie al matricei (al apartamentului) trădează conflictul (confuzia?) dintre matern, matrimonial şi erotic.

La fel de interesantă este geneza onirică a eroilor. Şi, fireşte, constituţia lor. Personajele apar fie prin metonimie (deplasare): mătura (soţia), urechea, nasul; fie prin metaforă (condensare): Algazy, Cotadi, Dragomir, Fuchs, Ismail (realităţi textuale compozite, stranii, amalgamate).

Un loc aparte ocupă sinteza sui-generis dintre metonimie (eventual sinecdocă) şi metaforă, evocând, pe de o parte, masculinitatea: ciocul şi a ciuguli; pe de alta, feminitatea: găina, foca, pâlnia, grătarul („Deşurupat, grătarul îi servea să rezolve orice probleme mai grele, referitoare la curăţirea şi liniştea casei"), poate chiar cripta.

Aceste combinaţii nu sunt nici întâmplătoare, nici bufone. Ele reflectă cu precizie tema: un eros dezorientat, anarhic, un eros tiranic şi fără ţintă (cu ţintă pierdută), un eros perceput în cea mai obscură din tresăririle sale: confruntarea dintre impulsul neselectiv, inconştient şi reţinerea lucidă.

Toate prozele se referă, într-adevăr, la tribulaţiile amoroase ale unui cuplu. Fiindcă celebrele cupluri Ismail şi Turnavitu, Cotadi şi Dragomir, Algazy şi Grummer nu sunt mai puţin erotice decât celelalte. Ba chiar s-ar putea susţine că ele reprezintă adevăratul erotism urmuzian. Oricum, Ismail poartă rochie, e un hermafrodit (un travestit?), o caricatură a androginului (are şi favoriţi); Cotadi este prevăzut cu pâlnie şi cu un capac de pian (pianul, apartamentul, lobul urechii, borcanul simbolizează

spaţiul uterin); Algazy are un grătar „înşurubat sub bărbie". Toţi aceştia deconspiră o sexualitate dublă, ambiguă. În schimb, Turnavitu, Dragomir şi Grummer corporalizează principiul masculin. Ei sunt agresivi, lovesc, violentează, ei sunt, de fapt, mesagerii nesofisticaţi ai instinctului erotic. Ceilalţi oglindesc duplicitatea perfidă a aceluiaşi instinct. Într-un plan mai adânc, nici nu e vorba de cupluri. Perechile lui Urmuz rămân doar expresia unei aparente scindări a eului. Mai exact, Turnavitu, Grummer etc. sunt un alter-ego brutal, sunt duşmanul lăuntric. Maşinaţiile lor schimbă brusc destinul eroului şi îl împing către moarte. Eul urmuzian, mereu identic sieşi, e o monadă tragică, rotunjită cu disperare din propriile-i conflicte. Vocile potrivnice, forţele potrivnice proiectează un eros derizoriu, dezamăgitor, zadarnic, un joc absurd, o simplă agresiune (Balotă), de vreme ce nu e în stare să vindece nostalgia calmului prenatal (acesta însuşi ironizat cu amărăciune). În cele din urmă, „neputând suporta o atare umilinţă", „scârbit de oameni ca şi de zei, de amor ca şi de Muze…", eroul mai priveşte o dată „Kosmosul cu ironie şi indulgenţă" şi dispare, apoi, prin proprie voinţă, „în infinitul mic", „în mijlocul naturii măreţe şi nemărginite". Un drum care duce de la autarhia erotică la autodistrugere…Pagini bizare? S-ar putea. Pagini adevărate, desigur.

*Orizont*, 13/1983

# NOI ARGUMENTE PENTRU REDESCHIDEREA „CAZULUI URMUZ”[1]

de Radu Cernătescu

## Mistere provinciale

Deschis în epocă de Arghezi, dosarul unui rapt literar zace încă îngropat în polemici cordiale, poze belicoase şi partizanate afective. Diluându-se cu timpul, scandalul din jurul paternităţii piesei *Capul de rățoi* a degenerat într-o perpetuă dilemă a istoriografiei noastre literare. Aceasta a făcut ca, de pildă, ediţia din 1965 a Scrierilor lui G. Ciprian să conţină, alături de piesa în litigiu, într-o ridicolă Addenda fără glose explicative și „bizarele” pagini ale lui Urmuz, cel pe care Arghezi îl vedea ca adevăratul autor al piesei Capului de rățoi.

Incursiunea detectivistică pe care o propunem aici, prin viaţa mai puţin ştiută a lui Urmuz și pe palierele conotative ale textului litigios are drept scop găsirea de invarianţi psihanalitici, relictele unei gândiri auctoriale care pot fi amprentele indelebile ale identităţii autorului lor.

---

[1] În România literară, 27/2010

Înainte de toate, să ne reamintim un amănunt biografic semnalat de toţi exegeţii urmuzieni, fără excepţie, dar care nu a spus prea mult interpretatorilor de până la noi. Este vorba de faptul că, la o vârstă fragedă, lui Urmuz i-a fost schimbat numele din Dimitrie Dim Ionescu-Buzeu, aşa cum apare el înscris în catastiful de botez de la biserica domnească din Curtea de Argeş, în Dimitrie Dim Dumitrescu-Buzeu. Schimbarea de nume, întâmplată în clasa I-a - după mărturiile surorii sale, Eliza Vorvoreanu[2] - a fost făcută în exclusivitate din voinţa tatălui, doctorul Dimitrescu Ionescu-Buzeu, prezentat de cei apropiaţi ca un bun cunoscător al cutumelor noastre populare. În continuarea amintirilor sale, Dna Vorvoreanu strecoară un amănunt revelator, faptul că ciudata substituţie se datorează „simpatiei tatălui pentru felul de a se numi al ţăranilor"[3]. Cu o intuiţie genială, Nicolae Balotă se întreba retoric, în monografia dedicată lui Urmuz (1970), dacă amănuntul nu sesizează poate o preocupare a tatălui „în privinţa numelor [subl. aut.]".

Mergând mai departe, noi avansăm ideea că amănuntul biografic denotă la acest doctor de provincie cunoaşterea unei arhiuzitate cutume populare, activă și azi în mediul rural, de împiedicare a predestinării unui copil rău ursit prin schimbarea numelui și „vânzarea lui la fereastră". La sfârşitul secolului trecut, această uzanţă magică constituia soluţia cea mai larg răspândită de

---

[2] „La mijloc se află o eroare, Registrul matricol pe anii 1893-1894, la rubrica de observaţii precizează: Acest elev, în matricolele claselor I, II, III, s-a numit Ionescu Dimitrie. Iată deci, că de-abia din clasa a IV-a înainte îl aflăm ascuns sub numele de Dumitrescu - Buzău Dimitrie, de la care el a derivat acel Demetru Demetrescu-Buzău sub care-l recunoșteau contemporanii" - N. Cârstea, *Urmuz între realitate și mit. Ghid posibil de acces la „Pagini bizare"*, în „Oglinda literară", nr. 71 / noiembrie 2007.

[3] ap. N. Balotă, Urmuz, Cluj, 1970, p. 8.

vindecare a unui copil bolnav sau „rău ursit", aşa cum era, se ştie, și Urmuz, cel a cărui sinucidere, ziarele vremii o legau de o boală incurabilă.

Mai mult chiar, în cazul de faţă, cum se va vedea, schimbarea numelui copilului se sprijină pe cunoaşterea de către tată a numerologiei esoterice, ştiinţa care a fundamentat și a generat această soluţie magică de împiedicare a unei predestinări. În capitolul despre Sadoveanu, unde vom avea prilejul să dezbatem pe larg această cutumă, se va vedea că o corectă şi propice schimbare a numelui implica în mod necesar și cunoştinţe de Cabbala, operaţiile făcându-se în epocă în vechiul sistem slavon de figurare a numerelor prin litere. Tot din mărturia surorii lui Urmuz deducem că sistemul numerologic slavon îl putea folosi la schimbarea numelui și doctorul Ionescu-Buzău, cel care, „citea evanghelii în slavonă", ba chiar „urmase la bătrâneţe cursurile de slavistică ale profesorului Ioan Bogdan"[4] .

Cercetându-i fiului său „numele astral", acest tipar numerologic prin care transcendenţa modelează devenirile umane, dr. Ionescu-Buzău nici nu ar fi avut de ales. Căci formula iniţială de apelativ: Dimitrie Dim Ionescu-Buzău este ceea ce se cheamă o curiozitate numerologică (Dimitrie=9, Dim=9, Buzău=9, Ionescu=13), în care toate potenţările benefice, intelective și propiţiatorii pe care un tată le doreşte copilului său, indicate de tripleta armonică a lui 9, sunt anihilate de semnul malefic al lui 13, semnul morţii și al „puterilor negative din tenebre şi din Haos". În acest caz, prin intervenţia dizarmonică a termenului malefic, întregul nume și, prin extensie, întregul destin este pus sub semnul maleficiului ineluctabil, căci suma totală, blazonul acestui nume, conduce inevitabil tot la 13 (9x3

[4] cf. idem, p. 10.

+13 = 40 = 1 + 3). În paranteză fie spus, tradiţia teologală bizantină impune scrierea cu omega a numelui lui Hristos tocmai pentru ca suma literală rezultată în acest caz să fie 13, ca o asumare şi prin nume a morţii germinative a Fiului Omului. Să reţinem însă, pentru început, acest prim însemn cristic din viaţa lui Urmuz.

Scurta privire aruncată în interiorul magiei nume(re)lor ne arată însă şi de ce, puţin cam neobişnuit, tatăl a schimbat nu vreun prenume, cum se obişnuieşte, ci chiar patronimul fiului său. Prin această substituţie, noul nume, Dimitrie Dim Dumitrescu-Buzău, devine o altă curiozitate numerologică: 9+9+9+9. Noul destin, desistat de maleficiul numărului 13, apare acum plasat prin rădăcina astrală care îl reprezintă (9 + 9 + 9 + 9 = 36 = 9) sub semnul propiţiatoriu al înţelepciunii și al vieţii lungi, acesta fiind sensul pe care îl dă Cabbala cifrei 9. Reprezentată în Tarot prin eremitul care îşi luminează calea cu lumina înţelepciunii divine, 9 este și semnul numerologic al patriarhului Adam (45). În macrocosm, el figurează *mundus purus*, al nouălea cer, locul de unde îngerii păzitori coboară ca adjuvanţi în lumea oamenilor[5]. Plasat sub acest *signum* propice, fiul doctorului Ionescu a fost definitiv dedicat numerologic înţelepciunii, sănătăţii și providenţei divine.

Peste ani, Urmuz îşi schimbă însă din nou, de data aceasta de unul singur, numele. Iar noul nume, Demetru Dem Demetrescu-Buzău, prin semnul 33 pe care îl exhibă (n.b., alt semn cristic!) devine acum simbolul desăvârşirii iniţiatice, dar şi al iubirii în toate ipostazele ei: profană şi divină. Această nouă intervenţie în destin ar putea indica în cazul lui Urmuz nu doar o (re)cunoaştere a numerosofiei ca formă particulară de fidelitate pentru sacrele mistere ale

[5] cf. Papus, *La Cabbale*, [1939], p. 75.

transcendenţei, ci și obsesia[6] autorului pentru „vestalele plăcerii", ca și pentru conceptul hristologic de *imitatio Cristi*...

Dar să revenim la personalitatea doctorului Ionescu-Buzău, în aparenţă simplu doctor de provincie în Curtea de Argeş, la un spital nu cu mult mai mare decât un dispensar de ţară, dar vădit preocupat de matematica superioară a ideilor - cum mai e numită partea aplicativă a Cabbalei. Există în viaţa lui o zonă obscură și obscurizată, un mister legat în mod direct de anul 1888, an din care nu există mărturii sau informaţii în ţară, când întreaga familie a călătorit la Paris, invitată aici de medicul şi chimistul Cristian Pașcani, fratele mamei lui Urmuz, Dna Eliza doctor Ionescu-Buzău, născută Paşcani. Acest prim fiu al preotului bisericii Sf. Dumitru din Paşcani nu era un necunoscut în Parisul sfârşitului de secol. Numeroasele lui articole publicate în revistele de specialitate, şi nu doar pariziene, erau semnate: dr. Cristien Pascani, professeur à l'Université de Paris-Sorbonne.

În buna tradiţie a profesoratului Sorbonei, acest cumnat al doctorului Ionescu-Buzău a fost francmason, demnitar al lojei pariziene „Les Admirateurs de l'Univers", de orientare socialistă, condusă de Jean Guillemois du Chesnay, sieur de Rosidor. El apare menţionat în presa vremii printre participanţii la Congresul masonic internaţional din 1889[7], grandioasa adunare masonică la care masoni din întreaga lume au celebrat la Paris centenarul Revoluţiei

---

[6] v. bucata cu numeroase elemente autobiografice *Fuchisda, „poem eroico-erotic și muzical în proză"*, precum și studiul nostru psihanalitic *Răzbunarea lui Urmuz*, în „Luceafărul" nr. 19/ 15.05.1996, p. 12-13.

[7] v. Congres Maconnique International du Centenaire, 1789-1889, tenu les 16 et 17 juillet 1889. Compte-rendu des séances du congrès et discours prononcés dans son assemblée, Sous les auspices du Grand Orient de France, Suprême Conseil pour la France et les possesssions françaises, Publié par le Secrétariat Général du Grand Orient de France, Paris, 1889.

Franceze. Este mai mult decât probabil că, la recomandarea cumnatului său, „latinistul şi elenistul de forţă" care a fost doctorul Ionescu-Buzău să fi fost iniţiat la Paris, într-un *amplius et perfectius tabernaculum, non manu factum*, cum e numită loja masonică. La fel de probabilă poate fi însă şi o iniţiere a lui la Curtea de Argeş, poate în cercul socialist creat aici cu câţiva ani mai înainte de doctorul Nikolai Konstantinovici Sudzilovski, alias Nicholas Russel[8]. Doar pe calea aceasta, a canalelor oculte pe care le edifică și stipendiază fratria masonică, se poate explica într-un mod logic fulminanta ascensiune bucureşteană a neştiutului medic de provincie. După perioada şederii la Paris, acesta se mută cu întreaga familie în Bucureşti (1889), unde devine imediat, în chiar anul mutării, profesor la ilustrul Colegiu Matei Basarab și medic la cele mai mari spitale bucureştene: internist la Spitalul Brâncovenesc şi oculist la Colţea. Cu aproape 30 de ani mai târziu, aproape identic se împlineşte destinul unui alt doctor de ţară, și el adus și realizat pe canale masonice în Capitală: Vasile Voiculescu[9].

[8] Despre activitatea acestuia în România v. S. Israel, J. Eskenazy, Le révolutionnaire russe Nikolaï Constantinovic Sudzilovski-Russel en Roumanie et en Bulgarie, în „Etudes Balkaniques", Nr. 7/1968, p. 163-190. În contemporaneitate, Loja „Maestrul Manole" din Curtea de Argeş îşi revendică aceste tradiții social-democrate.

[9] V. Voiculescu a fost inițiat, ca și Sadoveanu, în timpul Primului Război Mondial (1917), recomandat fiind de prietenul său, el însuși francmason, Al. Vlahuță. Două loje, una din Vaslui (Aprodul Purice) și alta din Bârlad, și-au disputat în epocă întâietatea iluminării sale. Oricum, faptul infirmă concluziile pripite ale unor istorici autohtoni de azi, dovedind încă o dată că nu toate lojele româneşti, cel puțin nu cele moldave, au fost puse în adormire în vremea primei conflagrații mondiale.

## Maladia unei iniţieri nedigerate

În Ritualurile masonice, cartea prof. C. Moroiu, apărută la 1882, în Bucureşti, se precizează că acceptarea în lojele româneşti a fiilor minori de masoni (lowtoni) se făcea în epoca de care ne ocupăm aici fără norme ritualice și cu dispensă de vârstă încă de la etatea de 7 ani (până la 15 ani). La împlinirea vârstei de 18 ani, lowtonul era primit în lojă în mod direct, ca discipol, fără vreo taxă sau altă formalitate. Intrarea lui Urmuz într-o lojă la o vârstă fragedă, ca lowton, ar putea explicita persistenţa unor simboluri oculte şi ritualuri masonice imersate până la nivelul cogitoului prereflexiv la adolescentul Urmuz, cel care va organiza și conduce „gaşca pahucilor". Aceste relicte iniţiatice răzbat mai târziu până în „paginile sale bizare", iar denaturarea lor prin gratuităţi ludice și fantazări iraţionale pot fi justificate de o incompletă apropiere a lui Urmuz de esoterismul masonic întâmplată la o fragedă vârstă.

Astfel de emergenţe profunde, devia(n)te până la nivelul unei halucinante identităţii abisale nu puteau parveni în piesa *Capul de răţoi* pe filiera actorului G. Ciprian. Acest, să-i spunem, al doilea prezumtiv autor al piesei, datorită originii sociale mai mult decât modeste și a unor moravuri adeseori scandaloase[10], nu ar fi putut să fie niciodată recomandat acestei „instituţii onorabile angajată în operaţiuni morale şi materiale", cum se autodefinea Francmasoneria începutului de secol XX.

În acest sens pledează chiar amintirile actorului Gheorghe Ciprian, în care se relatează cum Urmuz organizase şi condusese pe la 1617 ani gaşca „*Capului de răţoi*", o asociaţie de adolescenţi care

[10] El singur se intitula „crai și cartofor" - cf. G. Ciprian, *Cutia cu maimuțe*, Buc. 1942, p. 180.

„propăvăduia" răsturnarea „stâlpilor logicii putrede", idee reamintind demersul progresist al Masoneriei sfârşitului de secol. Aceşti autointitulaţi „fii ai eccleziei", sintagmă cu alte trimiteri masonice!, care îşi spuneau pe scurt pahuci (din ebr. pahuk, „căscat"), impuneau la intrarea în ciudata organizaţie schimbarea numelui - ca o posibilă reminiscenţă a botezului masonic! Ei se vor numi acum: Ciriviş (Urmuz), Macferlan (Ciprian) etc. La nivelul concepţiei despre lume, „răţoii" iterau atât ecumenismul masonic: „Avem principii largi. Îmbrăţişăm pe toată lumea. Boier, golan, creştin, musulman - te-ai lăsat pe vine, ai intrat în rândul oamenilor!"; cât şi o oarbă încredere în armonia divină a lumii ce aminteşte de panteismul masonic:

„CIRIVIŞ: ...Nici un sforţandum maeştrilor! Lăsaţi moriştile să macine în voie. Nu vă opintiţi. Lăsaţi ca totul să vină de la sine [...] Ruhig! Să îngenunchem şi să rugăm tăriile de sus ca să ne lumineze".

„Pahucii", cu „inimile lor de orătănii sălbatice", luptau cu arma terapeutică a farsei absurde împotriva „bătrânei doamne Logica și a eternului domn Interes". Extrapolând,în această luptă a „maeştrilor" poate fi vorba de un atac direcţionat împotriva acelei logici plină de platitudinile ştiinţelor profane, aşa zis pozitiviste, repudiată de la Dürer până la Faustul goethean. Refuzul oricărei logici face loc întotdeauna unei mistici a hazardului în care (i)logicul transcendenţei devine realitatea cea mai palpabilă. Acest elogiu al nebuniei urmuziene pune și impune aici o problematică crescută în marginea Bibliei, dar întreţinută peste veacuri de spiritul iscoditor al Masoneriei. Căci dacă „nebunia lui Dumnezeu e mai înţeleaptă decât oamenii" (cf 1 *Cor.*, 1, 25), devine evident, spune o butadă erasmică, că nebunia oamenilor poate fi mai înţeleaptă decât cuminţenia lor. Această idee eretică va fi colportată de-a lungul secolelor de o artă minoră, antiaristotelică și anarhică ajunsă până în

piesele shakespeariene[11], acolo unde *the king's fools* se străduiesc să ilustreze desăvârşit nebunia clarvăzătoare. Originile și justificarea acestui gen de nebunie transcendentă, adică fără obiect, pe care o ilustrează toate scrierile lui Urmuz, ca și piesa Capul de rățoi, stau, puțini o ştiu, în comentariile Cabbalei, comentarii care pornesc de la identitatea de substanţă şi de structură numerală şi literală a sintagmei ebr. lemek (nebun) cu cea care defineşte senioria fiinţei umane: melek (rege). Căci, ca o altă referinţă cristică, nu a fost oare socotit nebun la vremea respectivă chiar Regele Iudeilor?...

Ca într-o asumată *imitatio Cristi* (obsesia acestui model se pare că l-a urmărit întreaga viaţă pe Urmuz), și „rățoii" se lasă conduşi de „nebunia crucii" și vor chiar să-şi „bată cuie la încheietura mădularelor" pentru a „sângera de obşteştile dureri". Ei bântuie stradelele şi gangurile întunecoase strigând „Vin cu lemn! Vin cu lemn!", ca o posibilă trimitere la taina teofagică a euharistiei. Căci lemnul poate fi aici o referire la „lemnul verde", sintagma care îl defineşte pe Iisus în versetul 31 din Luca 23, iar vinul, sângele celui pe care Masoneria îl cunoaşte ca pe cel dintâi Mare Iniţiat creştin. Din aceeaşi perspectivă transestetică, faptul că, în piesă, „rățoii" îşi instalează loja într-un pom poate releva *ex abysus* posibile corespondenţe cu Pomul Cunoaşterii/ Libertăţii, pomul simbolic cu prezenţă fizică în lojele adevărate, la care se accede urcând, ca pe scara „pahucilor", cele şapte trepte simbolice ale virtuţilor.

În plus, hilarele genuflexiuni, salutul atât de ciudat al „pahucilor", amintesc şi ele de un vechi salut al iniţiaţilor, păstrat de Masonerie şi intrat ca semn de grad în vechiul rit adonhiramit pentru gradul al şaptelea, de Cavaler Rosa-Cruce, și care consta într-„o uşoară

[11] Un Shakespeare care se întâlnește cu Erasmus prin monologul lui Edmund din *Regele Lear*, I, 2: „Natură, ești zeița mea - doar ție/ Și legii tale mă supun plecat".

fandare cu îndoirea genunchiului spre răsărit, concomitent cu încrucişarea braţelor pe piept”[12].

Şi nu în cele din urmă, carul alegoric alcătuit de tinerii „răţoi” și ilustrat de un pasaj memorialistic al aceluiaşi prieten al lui Urmuz, actorul G. Ciprian, pare desprins din procesiunile simbolice anuale ale Masoneriei, procesiuni instituite de Revoluţia Franceză și încă prezente la sfârşitul secolului al XIX-lea (de unde vor prelua şi comuniştii defilările lor cu care alegorice): „Ciriviş stătea în mijlocul trăsurii, cu bastonul înfipt în grămăjuia de cărbuni și legume; găina moţăia în capul băţului, lăsând să-i atârne pe gâtul gol cei trei covrigi cu susan ca trei colane de mărgean, iar eu stam pe scăunaşul din faţă și înarmat cu apărătoarea, făceam vânt și păzeam pasărea de muşte”. Acest „tablou vivant” îşi are și el logica lui internă, el surprinzând în tuşe hilare clasica poziţie *avtoritas potestas* a Venerabilului unei loje, cel a cărui Înţelepciune stăpâneşte peste cele 3+1 regnuri din Univers: regnul mineral (simbolizat aici prin „cărbuni”), vegetal („legumele”) şi animal („găina”), dar și peste regnul simbolic al celor rămaşi în sclavia (ne)cunoaşterii profane (simbolizat aici prin sclavul care face vânt „cu apărătoarea”).

Indiferent dacă Dem Demetrescu-Buzău a ajuns să finiseze piatra unghiulară la nivelul cogitoului reflexiv sau doar a surprins acest act la un nivel pre-reflexiv, el s-a aflat fără niciun dubiu în proximitatea locului în care Masoneria îşi înalţă edificiul ei interior ca o proiecţie a perfecţiunii Ierusalimului ceresc. Doar aşa se poate explica faptul că ritualuri și simboluri detaşate din fabuloasa panoplie masonică revin la nivel scriptural și se manifestă la nivel fiinţial în forme ludice și bizare. Denaturarea lor adolescentină este

[12] Ritul, iniţiat de Louis de St. Victor în 178l, a fost cunoscut şi de tânărul Goethe, cf. R. Ch. Zimmermann, *Das Weltbild des jungen Goethe. Elemente und Fundamente*, Munchen, 1969

semnul nedesăvârşirii lui Urmuz şi neaccederii sale la glosele şi dezambiguizările semantice pe care le oferă practica masonică. De altfel, ritualul masonic rămâne pentru orice profan care nu are acces la glosele lui explicative o bizarerie şi o scenetă absurdă.

Ne-am folosit de „cazul Urmuz" şi pentru a ilustra încă o dată temerea expusă în varii ocazii de regulamentele masonice, anume că apropierea de misterele oculte la o vârstă necoaptă poate duce nu doar la pervertirea simbolurilor şi la risipirea tezaurului de sapienţialitate al cărui depozitar este Masoneria, ci chiar la alterarea lui până la un absurd *encomium moriae*. Iată de ce iniţierea este recomandată în toate riturile să se înceapă la vârsta de 23 de ani, vârsta deplinei maturităţi şi vârsta eradicării „absurdităţii sensibile", opacitatea care ne facem să percepem anapoda arcanele şi ritualurile, şi aşa considerate absurde şi neserioase de către profani.

Dincolo însă de toate aceste note, pentru noi rămân ca evidente urmele ontologice pe care le-a lăsat apropierea lui Urmuz de Masonerie în piesa litigioasă *Capul de răţoi*. Ele sunt semnul indiscutabil care poate ajuta această operă fără autor să îşi regăsească propriul, adevăratul ei creator.

# VARIA
# [Comentarii critice]

„Urmuz e unicul nostru tragic, aproape demn de a fi opus unui Caragiale. Cu un picior în Caragiale, Urmuz e, cu celălalt, la antipodul lui. Urmuz e cel mai plăsmuitor de universuri fictive din literatura noastră, în genere lipsită de mari fantaziști. Nu am avut un Dante, nu am avut un Jarry, dar l-am avut pe «umilul» Demetrescu-Buzău și, fără ironie nici prezumție, aceasta e o posibilă compensație, echilibrând spiritul unei literaturi vii. Urmuz e un scriitor european, un mare cap de serie. Și apoi, ultima concluzie e tocmai aceea că despre Urmuz, cel mai singur între singuri, abia trebuie să stăm de vorbă."

*George Pruteanu*

„În tinerețe visa o carieră de compozitor, citea literatură științifico-fantastică, descrieri de călătorii. Face studii de drept și, după luarea licenței, funcționează ca judecător în județele Argeș, Tulcea și la Târgoviște. După campania din Bulgaria (1913), la care participă, este numit grefier la Înalta Curte de Casație."

*Wikipedia*

„Începe să scrie, aparent fără conștiința că produce literatură, numai pentru a-și distra frații și surorile, parodiind cu niște false automatisme academismul prozei curente. Textele lui îi atrag atenția

lui Tudor Arghezi, care îi găsește pseudonimul și îi publică, în 1922, în două numere consecutive din *Cugetul românesc*."

*Wikipedia*

„Urmuz, 1883-1923, inventă – poate prin 1907 sau 1908, dată când compunea primele sale pagini bizare – un adevărat limbaj suprarealist. Era un magistrat conștiincios, cu înfățișare de burghez politicos, nemanifestând, aparent, nici o ciudățenie, nici o revoltă. Era un coleg bun, un fiu bun, un celibatar bun. Proza pe care o scria era destinată să fie citită doar fraților mai mici și surorilor ca să-i desfete. Abia prin 1919, câțiva scriitori temerari, aflând de aceste pagini manuscrise, înțeleseră că onestul magistrat era purtătorul unui mesaj foarte deosebit. Ei îl publicară sub numele de Urmuz, care ascundea identitatea prozaică a judecătorului Demetrescu."

*Eugen Ionescu*

„Urmuz fu găsit mort, în 1923, la vârsta de patruzeci de ani într-o grădină publică. El n-a explicat motivul sinuciderii. Şi nimic nu putea fi semnalat deosebit în purtarea sa afară doar de o pasiune nebună pentru muzică."

*Eugen Ionescu*

„Este Urmuz un suprarealist autentic? Poate că, deoarece nu părăseşte niciodată luciditatea sa ironică, e numai un caraghios, un frate spiritual al lui Jarry? Sau încă, dacă vrem să descoperim oarecare implicaţii, poate fi considerat un fel de Kafka mai mecanic şi mai grotesc? Suprarealiştii din România îl revendică şef de coloană. În orice caz, Urmuz este într-adevăr unul din premergătorii revoltei literare universale, unul din profeţii dislocării formelor sociale, ale gândirii și ale limbajului din lumea asta, care, astăzi, sub ochii noştri se dezagregă, absurdă ca şi eroii autorului nostru."

*Eugen Ionescu*

„Urmuz este artistul care s-a sinucis fără niciun temei, doar din dorința de a demonstra că a-ți lua viața nu este decât unul din actele banale ale existentei in aceasta lume. Iar demonstrația i-a reușit de minune. Nici măcar nu a făcut-o pentru a atrage atenția asupra operei sale, așa cum s-a mai întâmplat cu alții, pe alte meleaguri. Nu s-a sinucis nici dezamăgit in amor, obicei îndeobște cunoscut și la noi, și la alții, practicat și de cei cu putina instrucție, dar și de nume mari ale literaturii. Fără îndoială, gestul sau se cere luat ca atare. Nu are nimic straniu, nu este nimic de neînțeles. Moartea vine și gratis, și atunci când o chemi."

*Lucian-Vasile Szabo*

„Scrisul acestui Urmuz a fost pentru cretinii angajaţi ai unei cafenele a „scriitorilor" din Bucureştii ultimilor douăzeci de ani un desert bufon. Clocotul contra celor în mijlocul cărora trebuia să-şi mestece viaţa, a profitorilor ale căror mâini mucegăite trebuia – ca o grimasă a sufletului - să strângă sau să-şi trăiască o funcţie scriind sentinţe şi dezesperările unui şarpe ce-i încolăceau creierii le-a sublimat în scrâşnete, le-a proiectat pe reverul logic ca o cascadă văzută într-un tavan de oglinzi. A suportat râsul idiot și bine hrănit, chiar al celor care nu s-au descifrat în firmele şi cărţile de vizită scrise cu cerneala simpatică a geniului, a rătăcit prin târguri cu masca lui Demetrescu-Buzău și, din Bucureşti, când a vrut să evadeze, a ajuns numai până la inima Şoselei Kiselef. De acolo, noaptea – poate în clipa imaterială a orei 0 (zero) – s-a despicat: Demetrescu-Buzău s-a întors pentru diversul faptelor zilnice la ziare şi în aceeaşi cafenea; iar Urmuz a rămas cenuşă de stele."

*Sașa Pană*

„Urmuz m-a cucerit demult și dintr-odată! Textele lui ilogice au pentru mine o logică savuroasă și de un efect comic surprinzător și irezistibil.

Am primit cu plăcere invitația de a-l citi pentru un audiobook iar imprimarea a fost o adevărată delectare, pe care sper să o aibă și cei ce o vor asculta."

*Victor Rebengiuc*

„Viziunea unei lumi absurde e povestită de un glas iluminat de ironie. Peste umorul anarhic al lui Urmuz se aşază, ca o cuvertură de brocart, vocea de crainic înţelept a lui Victor Rebengiuc. Cuvintele foşnesc de haz în această rapsodie a inadecvării. Aflaţi cum arată un popă ardelenesc care ţine în mână o sintaxă. Surprindeţi doi oameni care tocmai coboară din maimuţă. Asistaţi la compunerea unui madrigal prin apăsarea degetului pe hârtie şi descoperiţi că Nirvana e vecina noastră de circumscripţie. Faceţi-vă aceste hatâruri, cu sentimentul că intraţi într-un joc al cărui premiu e accesul la inteligenţă şi har."

*Radu Paraschivescu*

„Să ni-l imaginăm pe Urmuz într-o cameră încuiată pe dinăuntru, citindu-le fraţilor şi surorilor lui mai mici tot felul de pagini bizare. Pe atunci, Urmuz nu era Urmuz, ci Demetru. În familie i se spunea Mitică. Se aude? Din când în când, dinspre camera aceea răzbat către noi, traversând spaţiul și timpul, hohotele de râs ale fraţilor şi surorilor lui Urmuz. Se aude? Dacă, printr-un miracol, oraşul ar amuţi într-o noapte pentru măcar câteva secunde, în Bucureşti s-ar auzi, poate, dinspre numărul 13 al străzii Apolodor, hohotele de râs ale acelor fiinţe care ştiau să se amuzeze. După aproape o sută de ani de absurditate, teribilul umor al lui Urmuz continuă să înfigă gloanţe în formă de pâlnie întâmpla literaturii române. Ceea ce face Urmuz nu e literatură, ci stamatematică."

VRMUZ

I (una)

2

Schițe și Nuvele ..... aproape-futuriste...

# După Furtună.

Ploaia încetase și ultimele rămășițe de nouri se împrăștiară cu totul... Cu vestimentele ude și-n parul în dezordine rătăcea în întunericul nopței, căutând un locaș de adăpost.

Ajunse fără să știe lângă-o crâșmă învechită și roasă de vremuri a mișăștiței, de care apropiându-se mai cu atenție e mirosi și o linie [illegible] fără să obțină [illegible] un rezultat.

Contrariat își scoase atunci spada și pătrunse [illegible] în cârâita mișăștiței...

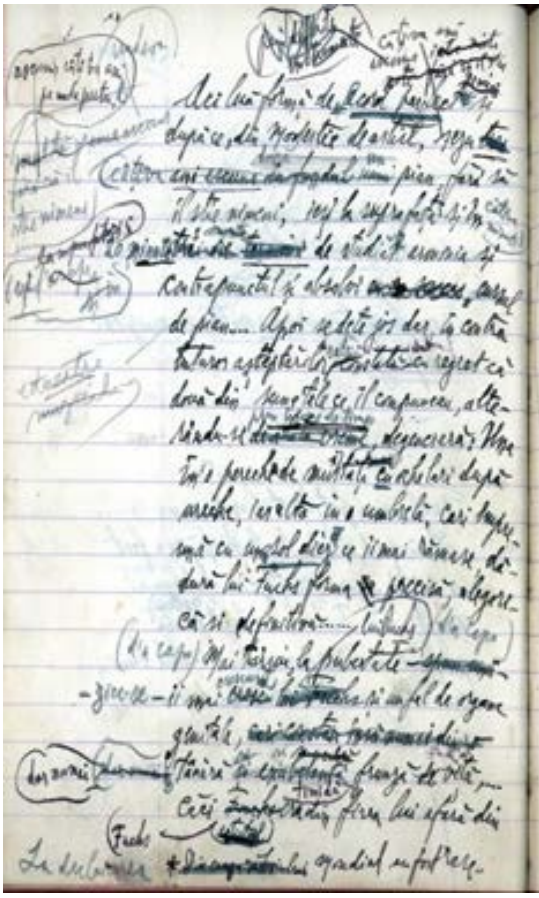
c. bl. g. 5768

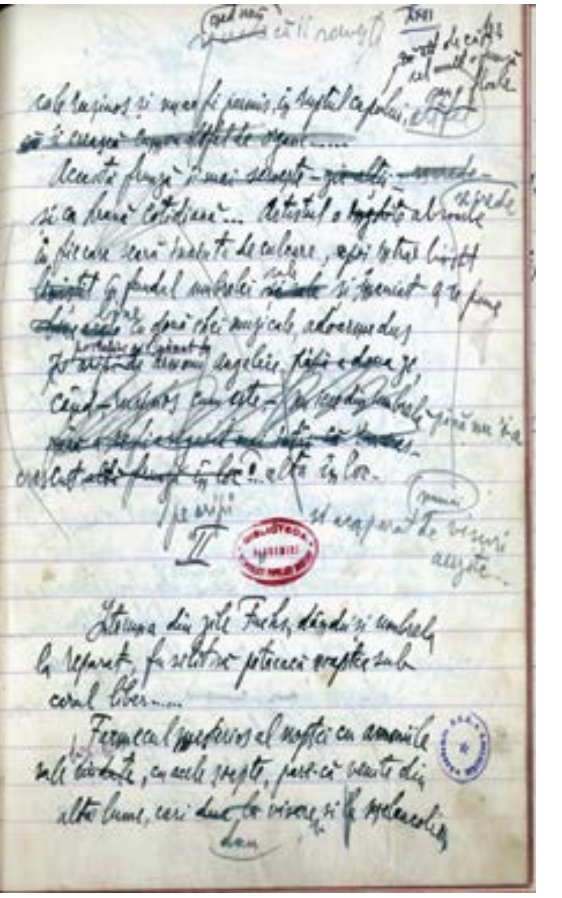
BIBLIOTECA ACADEMIEI

o cantitate neînchipuită de pământ și o mizerie de nedescris... În timpul șirei lungi de ani suferi toate altele împreună cu cât este o fericire ca acestea două-trei ființe, una în față și alta în spate, să poată merge la pas împreună de aceeași parte...

Trenul își urmează drumul în continuare cât 23 de ore și jumătate în direcția Nord-Sud, de la ora 8 dimineața până la ora 7 seara.

A venit de curând să ne aducă în dreptul nostru [illegible] [illegible] [illegible]





# S U M A R

ÎN ATELIERUL LUI URMUZ ..... 6

NOTĂ ASUPRA EDIȚIEI ..... 52

**DUPĂ FURTUNĂ ..... 56**

**ISMAÏL ȘI TURNAVITU ..... 63**

**EMIL GAYK ..... 69**

**COTADI ȘI DRAGOMIR ..... 76**

**PÂLNIA ȘI STAMATE ..... 83**

**PLECAREA ÎN STRĂINĂTATE ..... 92**

**ALGAZY & GRUMMER ..... 99**

**FUCHSIADA ..... 106**

**PUȚINĂ METAFIZICĂ ȘI ASTRONOMIE ..... 124**

Addenda 1 ..... 127

**CRONICARI ..... 128**

**ÎNSEMNĂRI - CIORNE RĂZLEȚE ..... 130**

Addenda 2 ..... 134

**CORESPONDENȚĂ ..... 135**

Addenda 3 ..... 143

**URMUZ - DOSAR BIOGRAFIC ..... 144**

**Paginile bizare ale lui Dinu Pillat - o descoperire ..... 165**

**URMUZ - SPRE INFINITUL MIC ..... 169**

SPRE INFINITUL MIC ..... 170

O viață banală și halucinantă ..... 170

Nume și portret ..... 171

În familie ..... 173

În lume ..... 178

Apariția lui Urmuz ..... 184

Urmuz publicat ..... 186

Spre „infinitul mic” ..... 192

COMENTARII LA PAGINI BIZARE ..... 197

Preambul ..... 197

Omul-pasăre și obsesia zoologică. ..... 205

Omul mecanomorf. ..... 212

Obiecte banale și insolite. ..... 220

Îmbrăcămintea burlescă. ..... 222

Jocurile perspectivei. ..... 226

Încăperea închisă. ..... 228

Homo viator. ..... 230

Bolgiile Erosului. ..... 234

Sadomasochism. ..... 243

Vina neștiută. ..... 246

Binele, Răul și Suferința. ..... 247

Cadavrul-viu. ..... 250

Omul și transcendența vidă. ..... 254

Desacralizarea. ..... 258

Totuși rituri și ceremonii. ..... 260

Drama familială. ..... 263

Cuplul și comunicarea cu alții. ..... 269

Critica socială. ..... 273

Parodia științei și a pedanteriei didactice. ..... 278

Tehnica grotescă. ..... 282

Procesul Legii. ..... 285

Musica, ars diaboli. ..... 287

Homo ludens. ..... 289

Apocalipsa literaturii. ..... 294

URMUZIANA ..... 303

Un Urmuz misterios. ..... 303

Scandalul Ciprian ..... 305

Urmuz și avangarda. ..... 306

Posteritate critică. ..... 314

POST-SCRIPTUM URMUZIAN ..... 323

Acedia. ..... 323

Sterilitatea și opera comprimată. ..... 325

Scenografie parodică. ..... 327

Ab-norma umană. ..... 329

Paralogismul ca valoare estetică ..... 330

Absurdul, absența tragicului și a revoltei ..... 332

Subversiunea ironică. ..... 336

Caraghioslâcul și păcăleala metafizică. ..... 337

Între expresionism și futurism. ..... 341

Obsesia cuvântului. ..... 346

**URMUZ – studiu introductiv ..... 352**

LADA ȘI URMUZ ..... 353

PORTRETUL ARTISTULUI CA BURGHEZ ..... 359

GRAMATICA OPEREI ..... 366

Parodie și pastișă ..... 368

Clasicism și antiliteratură ..... 373

IMAGINARUL OPEREI ..... 376

Sex și caracter ..... 376

Măști și autoportrete ..... 378

CONCLUZIE ..... 381

**„CRUZIMEA" LUI URMUZ ..... 383**

**UNIVERSUL MECANIC AL LUI URMUZ ..... 399**

**Modele narative tradiționale la Urmuz și parodia satirică a povestirii ..... 405**

**Proza lui Urmuz - parabolă al cărei sens reclamă un nou fundament epistemologic ..... 413**

**PROTEICUL URMUZ ..... 425**

**COMENTARII CRITICE URMUZIENE de Florin Contrea ..... 431**

ABSURDUL URMUZIAN – UN MOD DE EXISTENŢĂ LITERARĂ ..... 432

UN SUPRAREALIST BIZAR – URMUZ ..... 440

UN ZÂMBET BIZAR URMUZIAN… ..... 447

PRIVIRE BIOGRAFICĂ ..... 447

STRUCTURA OPEREI URMUZIENE ..... 455

Observaţii generale ..... 478

EXEGEZA OPEREI LUI URMUZ ..... 479

URMUZ ÎN CONTEXTUL LITERATURII DE AVANGARDĂ ..... 490

Epigoni ai operei urmuziene ..... 490

Paralelisme literare ..... 491

Urmuz şi mişcarea Dada ..... 493

Urmuz şi suprarealismul european ..... 497

Urmuz şi suprarealismul românesc..... 502

**URMUZ ŞI REALISMUL PSIHOLOGIC..... 505**

**NOI ARGUMENTE PENTRU REDESCHIDEREA „CAZULUI URMUZ” ..... 508**

Mistere provinciale ..... 508

Maladia unei iniţieri nedigerate..... 514

**VARIA [Comentarii critice] ..... 519**

Redactor: Teodor Dună
Copertă: Anna Orban
Tehnoredactor: Emilia Velcu

Bun de tipar: mai, 2012. Apărut: 2012
Editura Biblioteca Bucureștilor,
Str. Tache Ionescu 4, Sector 1, București.

Tiparul executat de S.C. WorldMediagraph București